GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN,

PARIS

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1926

Léon Heuzey, de l'Institut. — Le Costume oriental dans l'Antiquité (1er article).

Charles Buttin. — Un nouveau portrait de Charles le Téméraire.

Gabrielle Rheims. — L'Église de Saint-Julien-du-Sault et ses verrières.

Raimond van Marle. — L'Iconographie de la décoration profane des demeures princières (1er article).

Charles du Bus. — Le plus ancien plan de Versailles.

M.-E. Sainte-Beuve. — Le Tombeau de Lully.

Henri Boucher. — Louis-François Cassas (2e et dernier article).

François Pariset. — Le Sculpteur Ollivier à Strasbourg.

Jacques Mesnil. — La Bibliothèque Warburg et ses publications.

Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

La Chasse au faucon, fresque de la tour de la Garde-Robe, XIVe siècle (Palais des Papes) : héliotypie.

Plan de Versailles, vers 1652-1661 (Bibliothèque nationale) : photogravure.

Buste de Lully, bronze, par Gaspard Collignon (Église Notre-Dame-des-Victoires, Paris) : héliotypie.

61 illustrations dans le texte.

JOS. GIRARD

68e Année. 770e Livraison. 5e Période. Tome XIV.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e)

TÉLÉPHONE : Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4° carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;
Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Robert JAMESON.
R. KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;
Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . . . 100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . . 120 fr.
— Autres Pays. . . . . 140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . . 160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . . 180 fr.
— Autres Pays . . . . . 200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de *M. le Directeur* de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4° carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtrals, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e), — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique:* expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts,* s'adresser à l'*Administrateur* de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6e).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France
Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN. secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président: Raymond KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux;
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie;
Théodore REINACH;
Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue;*
Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — *Un an*	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
— autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : **Deux** francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs *sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.*

SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^T GILLES PARIS 3^E

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES — BRONZES
APPLIQUES — MODERNE
GIRANDOLES — CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R.C. SEINE 28.961

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6e

En souscription :

LA

MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits

de la Bibliothèque nationale

par **Ph. LAUER**

de la Bibliothèque nationale

UN VOLUME IN-4° RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE
80 planches hors texte
4 planches en couleurs

Prix en souscription : **325** fr. taxe comprise
Le prix en sera porté à **375** fr. dès la mise en vente.

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui.

CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAITRES du XVIII[e] SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII[e]

R. C. Seine 93 345

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE
SALLE DE LECTURE
CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI[e]
LIBRAIRIE DE FRANCE - *Tél. Fleurus* 51-10

GALERIES KLEINBERGER

PARIS
9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK
725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII[e] SIÈCLE

GALERIE L'EXPOSITIONS :
76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII[e])

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boëtie

PARIS

WILDENSTEIN and C°. Inc.

647, Fifth Avenue — *NEW-YORK*

DUVEEN BROTHERS

LONDON

PARIS

NEW-YORK

LE COSTUME ORIENTAL DANS L'ANTIQUITÉ

(PREMIER ARTICLE)

J'ai longtemps hésité à livrer au public ces articles retrouvés dans les papiers de Léon Heuzey, car ils étaient incomplets.

Incomplets, non parce qu'il y manquait quelques lignes finales sur la coiffure assyrienne, mais par l'absence ou la pénurie de documents photographiques reproduisant, réalisés sur le modèle vivant, les ajustements qui nous sont donnés sous une forme conventionnelle par les représentations égyptiennes et assyriennes et destinés à être confrontés avec elles. Or, Léon Heuzey considérait cette confrontation comme l'un des éléments les plus importants de sa démonstration. Tous ceux, qui l'ont connu d'un peu près, savent la ténacité qu'il apportait à ce que, dans la réalisation matérielle de ses ouvrages, ce parallélisme des images fut respecté.

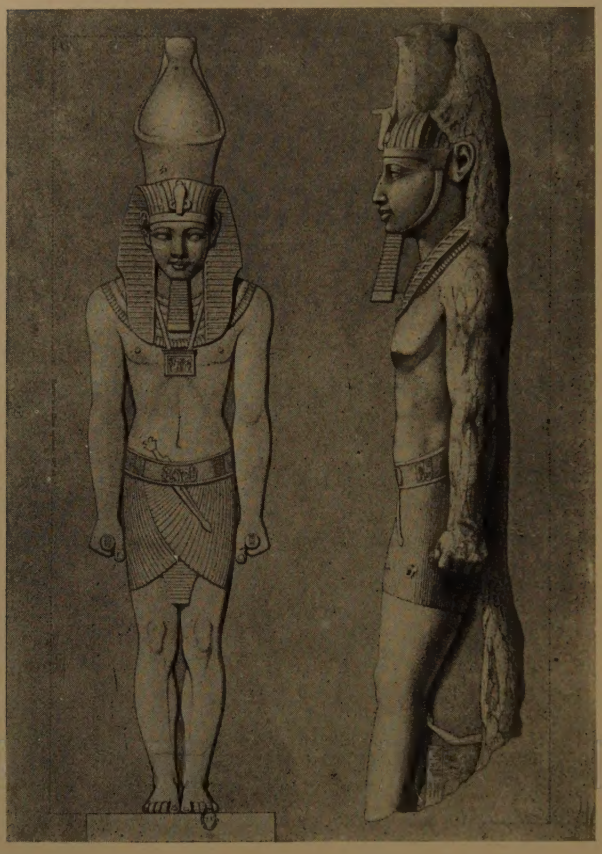
Voilà ce qui a tenu d'abord ma décision en suspens.

J'ai cependant jugé que tels quels, avec le seul appui de deux photographies qui sont loin de réunir toutes les qualités qu'aurait exigé d'elles le maître disparu avec son habituel souci de la précision et de la perfection, ils méritaient d'être publiés.

Quant au paragraphe relatif à la coiffure assyrienne, je l'ai reconstitué. Le lecteur averti y reconnaîtra sans peine une véritable mosaïque de phrases et de développements pris à différents ouvrages de l'auteur, particulièrement à ses *Origines orientales de l'art* et aux articles qu'il écrivit dans le *Catalogue des antiquités assyriennes* d'Ed. Pottier. J. H.

De la nature même des travaux de l'École des Beaux-Arts, il résulte que les artistes ne sauraient se contenter de l'ensemble des faits et des preuves qui constituent l'histoire et qui suffisent aux historiens. Il faut arriver à leur reconstruire l'antiquité dans ses formes extérieures et vivantes par l'étude du costume antique. Cette année, toutefois, il ne s'agit pas des Grecs et des Romains, que nous connaissons en quelque sorte familièrement

par la perfection des images qu'ils nous ont laissées d'eux. Nous avons à faire aux lointaines civilisations de l'Égypte et de l'Assyrie, et j'avoue que c'est avec plus de réserve et de défiance que j'aborde avec elles ces tentatives de restitution. Ce n'est pas que les représentations égyptiennes ou assyriennes manquent de sincérité : au contraire, elles en ont jusqu'à la naïveté et la maladresse ; mais elles sont restées trop loin de l'interprétation libre et souple de la nature qui, seule, permet de traiter les costumes comme l'enveloppe vivante du corps humain.



LE PAGNE
COLOSSE DE RAMSÈS A MEMPHIS
XIX[e] DYNASTIE
(D'après Prisse d'Avesne, *Histoire de l'Art égyptien.*)

Rien de plus complexe que de rendre la vérité du costume, surtout du costume drapé des anciens, c'est la dernière difficulté dont viennent à bout les écoles primitives. Trois choses sont à rendre dans la représentation du costume antique :

1° La forme, généralement très simple, des pièces qui le composent.

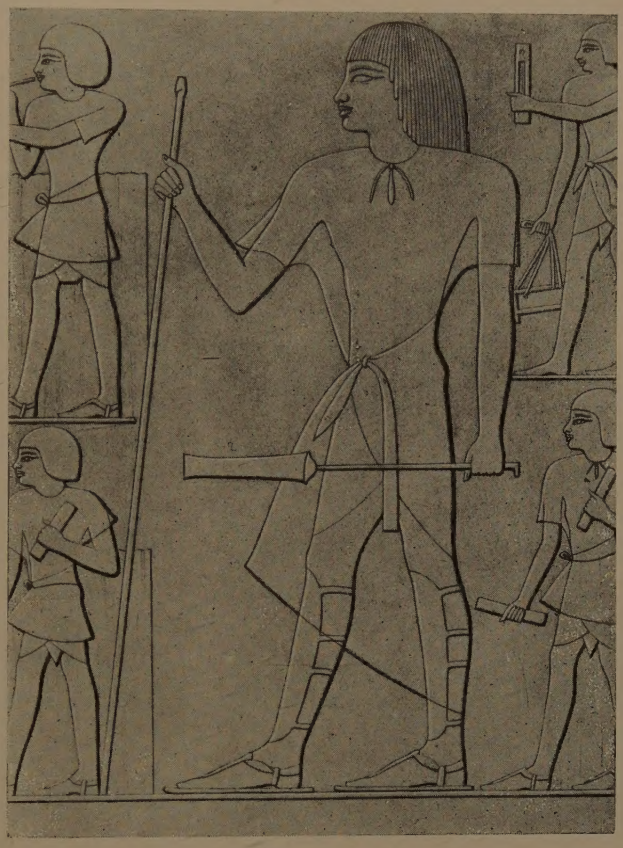
2° La construction, c'est-à-dire la méthode plus ou moins compliquée suivant laquelle on ajuste ces pièces sur le corps.

3° L'effet, c'est-à-dire la forme nouvelle et animée qui leur est donnée par leur union avec la forme humaine.

Or, les artistes des écoles archaïques sacrifient d'ordinaire une ou deux de ces conditions. Dans leur scrupule à rendre compte de la forme ou à expliquer la contruction, ils faussent et détruisent l'effet, ou bien, préoccupés de l'effet, ils oublient de faire sentir les attaches qui sont les points de repère du costume. De la sorte, en suivant mathématiquement leurs

indications, nous arrivons toujours à un résultat quelque peu différent de celui qu'ils nous présentent, et, en nous rapprochant de la nature, nous risquons de nous écarter des formes conventionnelles qui constituent, pour une bonne part, le caractère et le style de ces antiques figures.

Dans ces conditions, je ne puis faire que des essais, fournir que des indications, sans prétention à reproduire exactement sur la nature vivante les images qui nous servent de modèle. La difficulté s'augmente d'autant que, fidèle à ma méthode, je tiens à employer le moins possible des étoffes fabriquées tout exprès pour ces expériences, préférant de beaucoup me servir de certains éléments ethnographiques et traditionnels qui procèdent des types antiques et qui se sont conservés dans les costumes nationaux modernes.



LA TUNIQUE
CHAMHATI, INTENDANT DES DOMAINES
XVIII[e] DYNASTIE
(D'après Prisse d'Avesne, *Histoire de l'Art égyptien.*)

En dépit des particularités de détail qui donnent aux modes de l'Égypte et de l'Assyrie un aspect exotique, il est un point surtout que j'espère établir par la suite de ces démonstrations, c'est que nous y retrouvons, en somme, les mêmes éléments, le même principe et le même fond que dans le costume grec ou romain. Si différentes que soient les étoffes, elles ne prennent toujours forme que par leur libre ajustement sur le corps humain, ce qui est le propre de ce costume mobile et vivant, que nous apppelons, d'un seul mot, le costume antique.

I

LE COSTUME ÉGYPTIEN

Le caractère principal du costume égyptien consiste dans l'emploi dominant, souvent même exclusif, des étoffes fabriquées avec des matières végétales, surtout avec le lin, que sa légèreté, sa fraîcheur, et la facilité des lavages rendaient cher à ce peuple pour qui la propreté était une vertu, et comme une partie de la pureté. Les tissus de laine, au contraire, étaient considérés comme impurs, par un préjugé qui tient sans doute au culte des animaux, et dont on peut encore aujourd'hui constater la puissance sur les populations de l'Inde. Même au temps d'Hérodote, le formalisme égyptien ne tolérait que les manteaux de laine ; encore l'usage en était-il strictement interdit aussi bien dans les temples que dans les tombeaux. Les prêtres poussaient le scrupule jusqu'à porter des sandales, non de cuir, mais de papyrus. Le luxe était dans la finesse des toiles de lin, comme celles que nous voyons arriver, dans les trousseaux des momies, à former des mousselines presque impalpables.

Ces étoffes étaient blanches. L'habileté des ouvriers égyptiens à tisser l'or et les couleurs ne se montre que dans la fabrication des ceintures, des écharpes, qui tranchaient sur la blancheur de l'ensemble. Longtemps avant les Grecs et les Romains, les habitants de l'Égypte attribuaient à la couleur blanche un caractère sacré ; ils ne croyaient pouvoir mieux montrer leur supériorité sur les Asiatiques que par cette simplicité immaculée qui revêtait la nation tout entière de quelque chose de sacré.

Une autre observation générale, c'est que le costume ne répond pas, en Égypte, à un besoin aiguisé par la rigueur du climat. Plus près de la rude éducation primitive, l'Égyptien a, comme le nègre, la peau endurcie aux ardeurs du soleil tropical ; l'instinct de la décence l'amène, seul, à se couvrir en partie le corps. L'habitude de cette nudité presque complète fit que le nu tint toujours une grande place dans les ajustements, même les plus compliqués, du costume égyptien, et y resta la principale expression de la beauté humaine. De là une prédilection marquée pour les étoffes diaphanes qui laissent transparaître autant que possible la coloration des chairs. On peut dire que l'Égypte est entrée la première dans cette voie de la nudité artistique qui, plus tard, a exercé sur l'art grec une si profonde influence.

Grâce à ces conditions particulières de la vie primitive, conservées en Afrique, la principale pièce du costume égyptien, la seule nécessaire, qui caractérise l'austérité naïve d'une civilisation qui touche à l'enfance du monde, est l'écharpe blanche enroulée autour des reins.

Cette sorte de ceinture couvrant la partie moyenne du corps était appelée *shenti* par les Égyptiens ; elle n'est elle-même qu'une pièce d'étoffe de lin étroite et longue, dont l'extrémité, passée entre les jambes, est d'abord plissée sur elle-même, de manière à former au-dessus de la taille, une languette saillante qui permet à volonté de resserrer le vêtement. L'étoffe formant ensuite plusieurs tours est repassée finalement dans la ceinture en dessinant obliquement sur le devant du corps des plis en éventail. C'est la forme initiale, la plus simple, de la draperie antique.

LE MANTEAU
STATUE EN PIERRE
(Musée du Louvre[2].)

De la même nature, à peu de chose près, devait être la ceinture ou zôma[1] que les Grecs de l'époque homérique portaient dans les luttes athlétiques, et dont le coureur Orsippos se débarrassa le premier pour gagner le prix, ce qui fut, comme on sait, l'origine de cette nudité gymnastique qui exerça sur l'art des Hellènes une action si profonde. Nous avons aussi, sans aucun doute, un vêtement analogue dans le *campestre,* employé par les jeunes Romains dans leurs exercices du Champ de Mars. Le pagne, qui suffit encore à certaines populations de l'Afrique ou de l'Inde par une raison de décence plutôt que de nécessité pratique, nous montre la même forme primitive se perpétuant jusqu'à nous dans les mêmes conditions de latitude et de climat.

La *shenti* est si bien le vêtement égyptien, par excellence, qu'elle constitue souvent, à elle seule, tout le costume des rois. A toutes les époques de l'histoire d'Égypte, les Pharaons, dans leurs images, et jusque dans leurs statues colossales, se montrent ainsi le plus souvent et ne croient

1. Ζῶμα
2. On aperçoit, sous le manteau, le pagne dont l'épaisseur est indiquée dans la pierre par deux légères arêtes.

diminuer en rien la majesté de leur aspect en dévoilant aux yeux de leurs sujets leurs formes augustes. Seulement les peintures nous apprennent que la shenti est alors formée par de riches tissus et maintenue à la taille par des ceintures variées, qui retombent sur le devant du corps et portent les insignes de la royauté. Dans les tombeaux contemporains des premières dynasties, les personnages de haut rang qui les ont fait construire ont la partie antérieure de ce vêtement, ce qui forme le *chef* de la pièce d'étoffe, teintée en jaune, peut-être à cause du fil d'or dont était rehaussé le tissu à son extrémité. Il s'y joignait aussi, souvent, un étroit ceinturon de couleur serré par une boucle de métal. Là était toute la richesse de ce costume des vieux âges.

Il faut descendre jusqu'aux dynasties thébaines pour rencontrer la tunique, introduite alors seulement par le progrès du luxe, et portée comme vêtement extérieur sur la shenti, qui reste toujours la pièce fondamentale du costume égyptien. Ce vêtement de luxe, fait d'un tissu de lin blanc très léger et demi-transparent, paraît avoir porté le nom de *calasiris* qui était donné aussi en Asie-Mineure, et particulièrement en Ionie, à une tunique du même genre. La longue pièce d'étoffe était pliée en deux et cousue seulement sur les bords, avec deux larges ouvertures réservées pour le passage des bras, et avec une fente pratiquée au milieu pour laisser sortir la tête ; le tout était fixé autour de la taille par un simple cordon servant de ceinture. D'après un usage souvent adopté pour les vêtements de lin, on en rompait l'aspect monotone et plat en brisant d'avance et artificiellement l'étoffe par de nombreux plis parallèles. La même préparation avait lieu aussi, comme on le sait, pour les tuniques ioniennes, et nous retrouvons la survivance de cet usage aujourd'hui encore jusque dans les surplis de nos prêtres. Les Égyptiens, qui aimaient, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à porter leurs vêtements dans la raideur du linge nouvellement blanchi, ajoutaient certainement à ce plissage, pour le maintenir plus longtemps, une sorte d'empois, produit sans doute avec la gomme qui abondait dans leur pays. De là, les formes anguleuses et comme suspendues que les représentations égyptiennes ne manquaient jamais de donner à ces étoffes légères.

Ces saillies que l'on a souvent peine à s'expliquer, tant elles paraissent exagérées, avaient sans doute quelque chose de conventionnel ; mais, dans la tunique en particulier, elles étaient encore augmentées par certains modes d'ajustement dont il faut tenir compte. Ce vêtement étant de sa nature très ample et très long, les Égyptiens le relevaient nécessairement pour agir, en le repassant dans la ceinture, par une disposition analogue à celle que prenait aussi la tunique grecque ou romaine lorsqu'on la disait

succincta ; seulement, dans l'usage égyptien toute l'étoffe empesée et gaufrée était rassemblée en avant et formait ces espèces de tabliers dont la saillie triangulaire est rendue par les artistes dans une forme presque géométrique.

Le témoignage d'Hérodote, qui nous parle du manteau de laine des Égyptiens, appartient à une époque relativement tardive où l'Égypte n'était déjà plus indépendante. Il nous laisse d'ailleurs à entendre qu'ils portaient aussi, souvent, des manteaux de lin, considérés par eux comme ayant seuls le caractère de pureté religieuse qu'ils aimaient à conserver dans leurs vêtements. Le mot de *sindòn*, par lequel les Grecs désignaient spécialement le manteau égyptien, indique essentiellement une étoffe de lin, et ils l'emploient eux-mêmes pour désigner un drap de lit, un linceul, en un mot une grande pièce de ce tissu, non taillée et conservant sa forme naturelle.

LE PAGNE ET LE MANTEAU

PHARAON CHASSANT AU MARAIS

(D'après Cailliaud, *Recherches sur les Arts et Métiers... de l'Égypte.*)

De toute manière, il faut se donner quelque peine pour reconnaître sur les peintures ou sur les sculptures de l'Égypte, principalement à l'époque la plus ancienne, cette pièce du costume national. C'est que, le plus souvent, la chaleur du climat ne la rendait pas indispensable. Quand les Égyptiens portaient le manteau, ils savaient le rendre moins encombrant en l'enroulant aussi autour de leur taille comme une sorte de jupon, et comme un double, un peu plus long et plus étoffé, de la shenti.

Selon Maspéro, ils le portaient également en bandoulière, la finesse de l'étoffe permettant de la plier en une bande très étroite.

On remarquera, du reste, que le mot *sindòn*, dont la racine n'est

certainement pas grecque, présente avec le mot *shenti* une grande analogie, qui se retrouve et dans la matière et dans la forme naturelle de ces deux vêtements ; le sindôn, tel qu'il est employé d'ordinaire par les Égyptiens n'étant de fait qu'une grande shenti. Il faut ajouter que souvent, on utilisait la longueur de l'étoffe en la nouant de plusieurs façons ingénieuses sur le devant du corps. Ainsi se formaient des espèces de tabliers bouffants qui augmentaient encore la saillie des parties antérieures du costume, si caractéristique dans les ajustements égyptiens.

Phot. Giraudon.

TUNIQUE ET MANTEAU
L'INTENDANT PIAAÏ
STATUETTE EN BOIS
(Musée du Louvre.)

A la même catégorie appartient un costume très élégant et très compliqué, que portent fréquemment, sur les peintures ou sur les bas-reliefs coloriés, les princes de la XVIII^e^ et de la XIX^e^ dynastie. Il est fait d'une légère étoffe plissée, qui, cette fois, habille la figure tout entière, mais en laissant toujours voir, par transparence, les formes du nu. Au premier examen on croit avoir devant les yeux trois vêtements superposés : d'abord, un jupon court serré à la taille et tombant sur la shenti, puis une tunique à larges manches couvrant la poitrine et descendant presque jusqu'aux pieds, enfin un manteau flottant qui drape sur le tout. Cependant, comme l'ensemble est assujetti par un seul nœud qui réunit près du cou les deux angles opposés de l'étoffe et qui est comme la clef de tout l'ajustement, j'ai eu tout de suite la conviction qu'il s'agissait encore là d'une variété de manteau ou de *sindôn* formé d'une pièce d'étoffe unique, mais assez longue pour faire plusieurs fois le tour du corps. Les Arabes portent encore aujourd'hui, sous le nom de *haïk*, une sorte de voile ou de très long manteau qui se noue ainsi de diverses

manières et prête à des ajustements analogues. Nous pouvions donc provisoirement qualifier notre vêtement égyptien de *haïk royal*, en attendant que sa dénomination antique nous soit donnée par les monuments. Ce qui est certain, c'est qu'en me servant d'une longue pièce de mousseline, plissée ou simplement rayée, je suis arrivé à reproduire sur le modèle vivant la construction et l'aspect de ce costume.

On place d'abord sur l'épaule gauche l'angle supérieur de l'un des petits côtés du rectangle, et l'on en réserve une certaine longueur pour servir de premier point d'attache au nœud qui fermera l'ajustement. Le bord de la longue pièce d'étoffe descend ensuite sur les reins et est serré une première fois autour de la taille. Pour mieux fixer cette première jupe, que l'on maintient assez courte, on y appliquait les riches ceintures de couleurs variées qui faisaient partie des insignes de la royauté. L'étoffe, remontée alors jusque sous les bras et laissée dans toute sa largeur, forme sur la poitrine un second tour beaucoup plus ample que le premier. Ce qui reste de la draperie est ensuite ramené en croix sur l'épaule droite, et l'autre angle du bord supérieur se rencontre avec celui qui avait été précédemment réservé pour former le nœud qui, sans aucune agrafe, assure la solidité du costume. Cependant, le second petit côté du rectangle n'a pas été employé dans toute sa hauteur et retombe librement derrière l'épaule, imitant la chute d'un véritable manteau, tandis que, du côté opposé, le premier angle, réservé au début pour former le nœud, descend sur le bras gauche et le couvre à moitié comme d'une manche bouffante du plus heureux effet. Même par derrière, le croisement des bords produit des lignes divergentes et des directions de plis qui accusent l'ajustement et sont tout à fait en rapport avec le caractère de la belle draperie antique. Voulant donner aux ceintures multicolores qui brillent sous ce flot de mousseline et qui en illuminent la blancheur une réalité plus vivante, j'ai cherché parmi les tissus qui se fabriquent encore de nos jours en Égypte des types reproduisant à peu près les mêmes effets et les mêmes dispositions de couleurs ; j'ai été assez heureux pour retrouver, avec une approximation suffisante, et la longue écharpe rayée de rose et de pourpre

COIFFURE
RAMSÈS II
(Statue du Musée de Turin.)

qui traîne jusqu'aux pieds, et la ceinture d'un bleu intense dont les deux bouts se développent en éventail, enfin le ceinturon aux couleurs égyptiennes bleu, vert et rouge dont la partie tombante était alourdie par une riche bijouterie. Il y avait là une note de couleurs très vives qui, légèrement amorties par le tissu vaporeux et immaculé du manteau, brillaient comme dans un nuage et donnaient au costume des Pharaons quelque chose de mystérieux et de sacré. On peut même y trouver une certaine grâce féminine qui contraste avec les formes viriles qu'il laisse transparaître ; mais c'est là une opposition que le goût oriental est loin de repousser, et c'est ainsi que les rudes bateliers du Bosphore aiment encore à montrer sous les rayures transparentes de la soie de Brousse, leurs membres brunis.

Puis c'était les coiffures superposées, symboles de la puissance des Pharaons : la tiare blanche, emblème de la domination de la Basse-Égypte, et, placée souvent au-dessus, la tiare rouge, qui figure la royauté sur l'Égypte supérieure. Cette double couronne avait un caractère surtout symbolique ; ses formes étranges et ses proportions démesurées peuvent faire douter qu'elle ait jamais été portée ainsi dans la vie réelle. Les monuments de l'Égypte offrent d'autres coiffures royales qui n'ont pas moins de caractère ; je veux parler des coiffures d'étoffe analogues à celles que l'on rencontre encore chez les populations de l'Égypte et de la Syrie sous le nom de *koufi* ou de *kéfieh*. C'est aussi un simple carré, mais fait d'un tissu épais et quelque peu rigide, décoré de riches rayures. On l'ajuste sur la tête de diverses façons, et les Égyptiens, en le liant autour des tempes, et en ramenant ses plis cassés derrière les oreilles, avaient trouvé le moyen de lui donner l'aspect général et les grandes lignes d'une crinière de lion ou de sphinx. Sous cette forme, il portait le nom de *kalfi*, et il était réservé exclusivement à certains dieux et de plus au souverain qui était un dieu vivant et le sphinx fait homme. Sur le fond de l'étoffe striée de rayures parallèles était tissé un épervier d'or qui protégeait de ses ailes éployées la tête royale, et le bord inférieur, noué autour de l'épaisse chevelure du Pharaon, la recouvrait tout entière.

LÉON HEUZEY

UN NOUVEAU PORTRAIT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

Dans la collection de dessins et d'aquarelles de M. J. Boussac exposée à la Galerie Georges Petit, le 8 mai 1926, figurait parmi les dessins du XV^e^ siècle, le portrait en pied d'un tout jeune homme, tenant un faucon sur le poing gauche, et portant au cou le grand collier de la Toison d'or.

Ce portrait inscrit sous le n° 26 était ainsi catalogué : « Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, tenant un faucon ».

Le *Figaro Artistique*, dans un compte rendu des grandes ventes paru sous la signature de M. Maurice Feuillet, a reproduit ce dessin, parmi une douzaine choisis dans la collection, et en a adopté sans observation le classement tel que nous l'avons reproduit.

Et pourtant cet adolescent, tout en présentant peut-être une certaine ressemblance et comme un air de famille avec « le grand Duc d'Occident », n'a rien, même en tenant compte de l'âge, des traits caractéristiques de Philippe le Bon tels qu'ils nous sont conservés dans tous ses portraits, notamment ceux attribués à Roger van der Weyden [1] et à Petrus Christus [2]. Ni dans ses traits, ni dans son allure, rien ne rappelle ni même ne fait pressentir le viveur usé que nous montrent ces portraits, et dont Chastellain, le plus sincère de ses panégyristes, a dit : « Avoit aussi en luy le vice de la chair ; estoit durement lubrique et fraisle en cet endroit [3] ». Parmi les traits qui ne changent guère avec l'âge, le jeune homme du portrait n'a pas, notam-

1. Musée des Beaux-Arts, Anvers.
2. Musée Dobrée, Lille.
3. Georges Chastellain, *Éloge du bon Duc Philippe*. Édition Buchon, p. 507, col. 1, Paris, Derrez, M. CCC. XXXVII.

ment, ce « nez non aquilin, mais long[1] » que nous dépeint Chastellain, dont le texte est en parfaite concordance avec les portraits cités plus haut. Il n'a pas non plus, même en germe, ces « gros sourcils... houssus et dont les crins se dressoient comme cornes en son ire[2] », décrits par le même auteur. Enfin, il n'a pas le chaperon typique que porte Philippe le Bon dans presque tous ceux de ses portraits où il a la tête couverte. Il est coiffé d'un simple chapeau de castor.

PORTRAIT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE
DESSIN, ÉCOLE FRANÇAISE DU XV[e] SIÈCLE
(Anc. collection J. Boussac.)

Ce chapeau mis à part, peut-être son costume, son pourpoint à maheutre et à jupe plissée et bordée de fourrure, ses souliers à la poulaine, et surtout sa pose, ont-ils déterminé dans leur choix les auteurs de cette attribution. Costume et pose, en effet, rappellent le duc de Bourgogne dans une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque de Bruxelles, miniature à laquelle nous reviendrons plus loin.

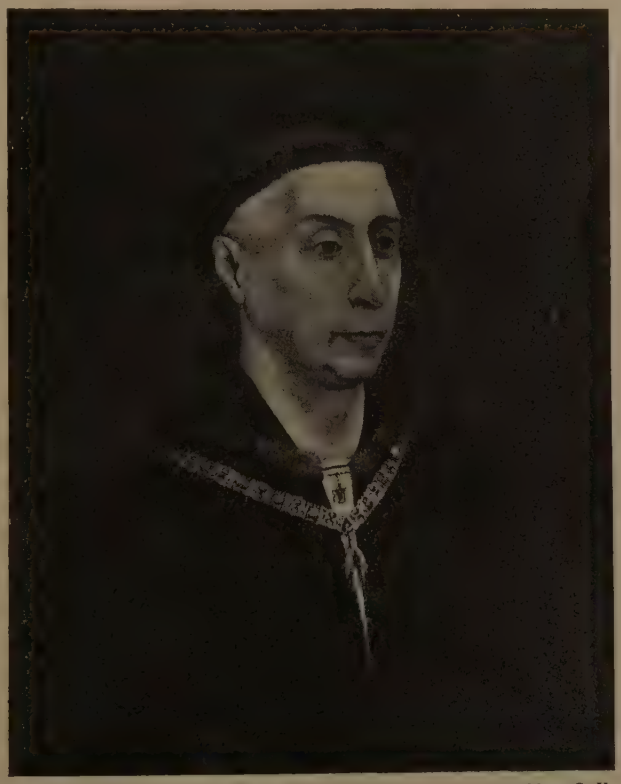
Peut-être aussi le collier de la Toison d'or que porte le jeune homme a-t-il orienté les recherches sur le fondateur de cet ordre célèbre.

Mais, en dehors de toute question iconographique, il semble au contraire que ce collier, joint à l'âge du personnage, — quinze à dix-huit ans au maximum, — aurait dû précisément faire écarter comme impossible

1. Chastellain, *op, cit.*, p. 504, col. 1.
2. id., *ibid.*

cette attribution à laquelle il donne un démenti formel. Né en 1396, Philippe le Bon était dans sa trente-troisième année lorsqu'il institua, le 10 janvier 1429 (nouveau style), l'ordre de la Toison d'or à l'occasion de son mariage en troisièmes noces avec Isabelle de Portugal, en l'honneur de laquelle il adopta sa fameuse devise « Aultre n'aray » dont il fit la devise de l'ordre [1].

Nous n'avons pas à dire ici de quelle façon Philippe tint une parole si solennellement donnée, et les quinze bâtards avoués qu'il laissa témoignent des restrictions mentales avec lesquelles il interpréta sa promesse. Ce qui est sûr, *c'est qu'il ne pouvait porter, alors qu'il était adolescent, un ordre qui n'était pas créé encore.*



Phot. G. H.

PORTRAIT DE PHILIPPE LE BON
PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Musée d'Anvers.)

Mais alors, quel est donc ce jeune homme, presque un enfant qui porte les insignes de cet Ordre envié qu'on n'obtenait qu'après avoir donné des preuves manifestes de vaillance et s'être illustré en maints combats? La miniature que nous avons citée déjà et que nous reproduisons va nous répondre.

C'est la miniature initiale du manuscrit [2] d'une traduction française en trois volumes in-folio

1. Cette devise figurait non seulement sur le collier de l'Ordre, mais sur la plupart des objets à l'usage personnel du duc et de la duchesse postérieurs à leur mariage. Sur quelques-uns d'entre eux, elle se rencontre même plus complète et il en est qui portent l'inscription : « Aultre n'aray que Dame Ysabeau ». Un couteau qui figurait dans la collection Foulc poussait plus loin cette promesse et portait : « Aultre n'aray tant que je vive ».

2. Bibliothèque royale de Bruxelles.

des chroniques de Hainaut, écrites d'abord en latin par Jacques de Guyse. Elle représente le traducteur, Jean Wauquelin, présentant au duc le premier volume, achevé en 1446. Elle doit cependant être postérieure de deux ou trois ans à cette date, puisqu'on y voit figurer le cardinal Jean Rolin, fils du chancelier de Bourgogne, qui ne reçut le chapeau qu'en 1448 suivant Moréri, en 1449 seulement d'après M. Henri Chabeuf[1]. C'est après une de ces dates qu'a dû être exécutée cette miniature, d'une telle valeur picturale qu'on l'a attribuée à Roger van der Weyden. Tous les personnages sont des portraits nettement reconnaissables[2].

A la gauche du duc, dans cette miniature, se trouve un jeune homme, presque un enfant, qui, celui-là, ressemble trait pour trait au personnage de notre dessin. Son nez droit, mais ne descendant pas vers la bouche, comme celui *non aquilin, mais long*, du duc Philippe, et surtout la longueur de sa lèvre supérieure, sont identiques dans les deux images.

C'est le fils et l'héritier présomptif de Philippe le Bon, Charles, comte de Charolais, qui porta successivement les surnoms de Charles le Guerrier, Charles le Hardy, Charles le Terrible, et enfin Charles le Téméraire, chacun d'eux le peignant exactement dans les divers stades de son existence troublée. Pour le moment il n'aspirait encore qu'au premier ; né le 10 novembre 1433[3], il n'avait au moment où cette miniature fut peinte que quinze ou seize ans et il était petit pour son âge ; cela encore cadre avec le portrait qu'en a tracé Chastellain, qui servit Charles comme il avait servi Philippe, et qui nous le dépeint trapu, et « prince non si haut que le père[4] ». Il n'avait pas encore, par conséquent, pris part à la bataille de Montlhéry[5], où devaient s'affirmer ses goûts belliqueux. S'il a la Toison d'or, c'est en raison de sa haute naissance et non en récompense de ses exploits. Il avait reçu le Collier, lui sixième, dans le troisième chapitre de l'Ordre tenu le 29 novembre 1433, dix-neuf jours après sa naissance ; il était, par ordre de nomination, le trente-quatrième chevalier de la Toison d'or dont il devait devenir le chef souverain comme successeur de son père.

Ainsi s'explique ce Collier au cou du tout jeune homme que représente le dessin. Ajoutons que la ressemblance est complète et suffirait au besoin à

1. Henri Chabeuf, *Charles le Téméraire à Dijon en janvier* 1474, p. 281. Dijon, 1902.

2. Cette miniature a été reproduite par une héliogravure de la *Gazette archéologique*, t. VIII (1883), pl. 55, d'après laquelle nous la donnons ici.

3. Il n'était que le troisième enfant d'Isabelle de Portugal, mariée on l'a vu en 1429. Les deux premiers étaient morts en bas âge.

4. Georges Chastellain, *Éloge de Charles le Hardy, vivant*, édition Buchon, p. 509, col. 1, Paris, Desrez, 1837.

5. 10 juillet 1465.

PRÉSENTATION DES CHRONIQUES DE HAINAUT A PHILIPPE LE BON. MINIATURE VERS 1450

(Manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles.)

justifier notre transposition d'attribution. Dans le dessin de la collection Boussac comme dans la miniature de la Bibliothèque de Bruxelles, Charles a bien « tournure de visage un peu plus ronde que le père... yeux vairs et rians et angéliquement clairs... la bouche du père grossette et vermeille... ». Enfin tous les traits du portrait tracé par le chroniqueur bourguignon s'y retrouvent et ne peuvent laisser aucun doute sur l'identité du personnage.

Phot. Gesell, Berlin.

PORTRAIT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE
PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Musée de Berlin.)

Le dessin est d'ailleurs en parfaite concordance non seulement avec la miniature, mais avec les rares portraits d'attribution certaine que l'on possède du dernier des ducs de Bourgogne de la maison de Valois.

Le meilleur est un petit panneau de $0^{m}49 \times 0^{m}32$ acquis par le Musée de Berlin à la vente du banquier anglais Solly en 1821. La beauté de l'œuvre l'a fait attribuer aussi à Roger van der Weyden. Charles a dans ce portrait trente ans environ, ce qui date le portrait de 1463. Roger van der Weyden, mort en 1464, peut donc parfaitement en être l'auteur[1].

Charles n'était alors que comte de Charolais. Il ne portait pas encore ces ongles démesurés qu'il avait à la fin de sa vie et qui servirent à le faire reconnaître après sa mort quand on trouva son corps, nu et sanglant, parmi les morts de la bataille

1. Cf. Henri Chabeuf, *op. cit.*

de Nancy. Dans les marques auxquelles il fut reconnu sont mentionnés « ses grans ongles qu'il portoit plus grans que nul autre homme[1] ».

Le second est une miniature reproduite sans indication de collection, par le baron H. Kervyn de Lettenhove dans sa magistrale étude sur la Toison d'or[2]. Charles dans cette miniature peut avoir une quarantaine d'années ; l'heure des revers va bientôt sonner pour lui ; le souci et l'inquiétude se reflètent sur sa figure tourmentée. La valeur picturale est certes moindre que dans le panneau de Berlin, mais les traits n'ont pas changé. On l'a ainsi à quinze ans dans la miniature de Bruxelles, à dix-huit ans dans le dessin Boussac, à trente ans dans le portrait de Berlin, à quarante environ dans la miniature dont nous parlons et dont la date se placerait alors vers 1473-1474.

PRÉTENDU PORTRAIT
DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVI[e] SIÈCLE
(Musée Calvet, Avignon.)

Ce changement d'attribution n'est pas fait pour diminuer la valeur du dessin, car les portraits du Téméraire sont plus rares que ceux de son père, et en dehors des deux que nous venons de citer, nous ne pensons pas qu'il en existe qui puissent résister à une critique quelque peu sévère. Celui du Musée de Dijon n'est qu'une copie d'un

1. *La desconfiture de Monseigneur de Bourgogne*, ms. aux Archives de la Cour d'appel de Chambéry, p. 10, c'est le plus ancien ms. qui soit connu de cette pièce ; cf. F. Mugnier dans *Mém. et doc. de la Société savoisienne*, 1901, p. 145.

2. Baron H. Kervyn de Lettenhove, *La Toison d'or*, p. 26-27, Bruxelles, Van Oest, 1907.

tableau de Jean de Hemesen[1], du XVI^e^ siècle par conséquent ; l'inscription qu'il porte, CAROLVS AVDAX, est une adjonction audacieuse de Fevret de Saint-Mesmin, alors conservateur du musée, et date de 1837 ou à peu près[2]. Celui du Musée Calvet, à Avignon, ne doit son attribution qu'à une inscription qui, pour paraître plus ancienne, n'est pas moins apocryphe : CAROLVS, DVX, BVRGV, et il ne tient pas devant un examen sérieux. Ce gros garçon aux yeux noirs (n'oublions pas les yeux vairs et angéliquement clairs du portrait de Chastellain), à la face et au cou empâtés de graisse, n'a rien du guerrier entraîné dont Chastellain nous dit : « n'avoit en luy rien trop de chair ne peu d'ossemens ; mais avoit corps alaigre et légier et disposé à toute force et travail ». D'ailleurs, son épée (qu'il tient *dégainée* de la main gauche !) et sa cuirasse sont très fantaisistes ; elles indiqueraient plutôt le premier quart du XVI^e^ siècle que le troisième quart du XV^e^. Bien qu'il soit en armure, son cou, une des parties qu'on cherchait le plus à protéger alors, est entièrement nu et ne porte pas le colletin de mailles qui se voit dans tous les tableaux en armure de l'époque du Téméraire. Seuls, les cheveux noirs et embroussaillés que Charles tenait d'Isabelle de Portugal, sont conformes à la tradition, mais ne peuvent suffire à authentifier une attribution plus que douteuse.

Quant au chevalier à la flèche du Musée de Bruxelles, dans lequel on a voulu voir aussi Charles le Téméraire, on y reconnaît aujourd'hui son frère naturel, Antoine de Bourgogne, dit le Grand Bâtard, et il suffit de le comparer à deux portraits de ce personnage, par Memling, l'un à la Galerie de Dresde, l'autre, qui n'est qu'une réplique de celui-là, au Musée Condé à Chantilly, pour en être convaincu. Antoine de Bourgogne figure d'ailleurs dans la miniature dont nous avons donné une reproduction. C'est le troisième des chevaliers de la Toison d'or dans le groupe à la gauche du duc, après Charles le Téméraire. Ses traits parfaitement conformes à ceux des portraits de Dresde et de Chantilly ne peuvent laisser aucun doute.

CH. BUTTIN

1. Au Musée de Vienne.
2. Cf. Henri Chabeuf, *op. cit.*, p. 251.

SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE. VITRAIL DU XIII[e] SIÈCLE

L'ÉGLISE DE SAINT-JULIEN-DU-SAULT ET SES VERRIÈRES

Il faut comparer l'art du Moyen Age à l'art des siècles suivants pour en sentir toute la grandeur, nous dit M. Mâle. Quand donc voudrons-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais fait rien de plus grand ?[1].

« L'archéologie du Moyen Age, écrit M. Enlart, est une science nouvelle. Les siècles qui ont précédé le dix-neuvième, n'avaient pas le même sens de l'histoire et le même éclectisme artistique. Depuis la Renaissance, la méconnaissance de nos traditions nationales ajouta à l'ignorance une souveraine injustice et parfois un suprême manque de goût qui fit détruire ou déshonorer des chefs-d'œuvre[2]. »

Le regretté président de notre Société d'Archéologie, Eugène Lefèvre-Pontalis, rappelant le mot de Voltaire, qui ne voyait dans l'étude de nos

1. Émile Mâle, *L'Art religieux au XIII[e] siècle*, p. 503.
2. Camille Enlart, *Archéologie du Moyen Age* (*L'Architecture religieuse*, préface, pp. VI et IX).

anciens monuments qu' « une curiosité grossière et sans goût », ajoutait : « Il est étrange, il faut bien l'avouer, que ce côté si brillant de notre histoire ait été si longtemps méconnu. C'est d'hier à peine que notre archéologie nationale est née, d'hier à peine que l'on a commencé à reconnaître la haute valeur des monuments du Moyen Age... La plupart de nos cathédrales et de nos abbayes attendent encore des monographies dignes d'elles... A côté des grands siècles qu'on propose à notre admiration dans toutes les écoles, il en est un autre qui, à nos yeux, mérite une place parmi les plus glorieux, c'est le siècle de Philippe-Auguste et de saint Louis[1]. »

Ainsi pensait déjà sous le règne de Louis-Philippe l'abbé Girard, curé de l'église de Saint-Julien-du-Sault, déplorant l'état de délabrement de l'édifice.

On peut lire, en effet, dans le registre du chapitre des délibérations du conseil de fabrique : « Ce dimanche 4 avril 1844, le conseil de fabrique, réuni au presbytère... M. le Président a exposé que l'église de Saint-Julien, dont la construction remarquable remonte au XIII^e^ siècle, comme il est évident, tant par le style des magnifiques piliers et des élégantes croisées que par le chiffre de 1205, gravé au ciseau dans la clef d'une basse voûte, à la réunion des nervures... est ornée de vitraux qui font l'admiration de tous les connaisseurs ; qu'il est à regretter que les troubles politiques aient occasionné de nombreuses fractures imparfaitement réparées, et que le temps a tellement gondolé la plus grande partie des vitraux qu'il est à craindre que les plombs ne cèdent et ne laissent ainsi périr des objets d'art dont la perte serait irréparable. »

L'abbé Girard, insistant en 1846 pour que des mesures préservatrices fussent prises, notait la similitude d'époque de ces vitraux avec ceux de la Sainte-Chapelle, dont la restauration s'imposait alors et allait être, en 1848, mise au concours.

En 1849, le curé reçoit l'avis qu'un crédit de 2500 francs est accordé. Il en fallait plus du double. On laissait à la charge de la fabrique, ou à celle de la commune, le reste de la somme. Vu l'insuffisance de ces crédits, ordre est donné de commencer les travaux par « les vitraux les plus précieux et les mieux conservés ».

Viollet-le-Duc est invité, en mai 1849, à faire le nécessaire. Aux dégradations occasionnées par les guerres religieuses et celles dues à la période révolutionnaire étaient venus s'ajouter, disent les rapports, les méfaits des habitants de la localité, ou au moins de leurs enfants, qui exerçaient leur adresse en lançant des pierres contre ces admirables verrières.

1. *Les Origines de l'architecture gothique*, pp. 4, 7 et 8.

Suivant les conseils de Prosper Mérimée, on allait au plus pressé. Sur huit verrières, qui avaient semblé les plus remarquables, ou les mieux conservées, on en réparait quatre. Il n'est pas besoin d'insister sur le danger des réparations hâtives ou mal entendues. Les événements politiques venaient encore compliquer la situation.

En 1881, un crédit de 25 000 francs est accordé, et un peintre-verrier de talent, Steinheil, est appelé à fournir son concours. L'église est classée parmi les monuments historiques, en 1897, « en raison de l'importance de ses verrières du XIII^e^ siècle ». — Si l'on songe aux bouleversements que les passions politiques ont infligés à ce pays, il faut s'estimer content de ce qui a été préservé.

FAÇADE DE SAINT-JULIEN-DU-SAULT

I

C'est à 24 kilomètres de Sens, et à 10 kilomètres de Joigny que s'élève, sur la route de Paris à Lyon, la petite ville de Saint-Julien-du-Sault (*Sanctus Julianus de Saltu*). Son origine remonte à des temps fort reculés. Une voie romaine passait à proximité de son enceinte ; on en voit encore des vestiges. De loin apparaît un monument: c'est une chapelle antique, reste d'un château-fort qui dominait la ville. Doit-on attribuer aux Romains ces constructions? Le fort se serait appelé fort Julien, du nom de l'empereur Julien l'Apostat, qui parcourut cette partie de la Gaule dans les années 355 à 360. C'est, cependant, sous le vocable du martyr de Brioude que la

ville a été placée, et l'on pense à la parole prêtée à Julien expirant : « Tu as vaincu, Galiléen ! »

Une légende s'était formée, qui montrait saint Julien, guerrier célèbre au IVe siècle, poursuivi un jour par une troupe ennemie. Arrivé sur le sommet de la montagne, il n'aurait dû son salut qu'à un saut de son cheval qui, d'un bond, le transporta dans la vallée. A l'endroit où il toucha terre jaillit une source abondante.

Telle est l'origine populaire du nom de Saint-Julien-du-Sault. On la fit dériver encore des bois qui environnent la ville au Sud et au Nord, ou encore de sa position à l'entrée d'un étroit vallon. Le mot latin *Saltus* peut, en effet, être pris dans ces diverses acceptions.

Enfin, une charte de Louis-le-Jeune la nomme *Sanctus Julianus-de-Salice* (Saint-Julien-du-Saule). Alors les saules étaient aussi nombreux dans le pays que les peupliers le sont devenus depuis.

Depuis un temps immémorial, Saint-Julien était sous la protection des archevêques de Sens ; ils en étaient seigneurs et barons. C'est à cette circonstance qu'il a dû son importance religieuse et sa magnifique église, construite sur l'emplacement d'une autre plus ancienne.

La première pierre de l'église fut posée en 1205, sous le règne de Philippe-Auguste, le pontificat d'Innocent III, et l'épiscopat de Pierre de Corbeil, archevêque de Sens de 1200 à 1222 [1].

Eudes III, fils de Hugues III, était alors duc de Bourgogne. Il accompagna à la croisade Baudoin, comte de Flandre, et contribua à la prise de Constantinople. Quand il mourut, en 1218, à Lyon, il se disposait à repartir en Terre Sainte. Son fils Hugues IV suivit saint Louis dans la croisade de 1248 et partagea sa captivité à Mansourah. Il est probable que les malheurs des dernières croisades furent cause de l'inachèvement de l'église de Saint-Julien.

M. le chanoine Chartraire explique que si Sens conserve encore quelque chose de son importance première pendant tout le Moyen Age, c'est « grâce à son archevêché, qui lui donnait un relief particulier et étendait sa suprématie sur les sièges voisins : Chartres, Auxerre, Meaux, Paris, Orléans, Nevers et Troyes, dont les initiales forment le mot : *Campont*, devise de l'église métropolitaine [2] ». Paris ne sera érigé en archevêché qu'en 1622.

Viollet-le-Duc, se plaçant au point de vue technique, fait remarquer que l'emploi de matériaux très résistants, extraits des carrières de la Bourgogne, avait permis aux architectes de cette région d'élever des églises gothiques

1. Pius Bonifacius Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae catholicae*.
2. L'abbé E. Chartraire, *La Cathédrale de Sens*, p. 6.

où « l'art de la construction et l'équilibre entre les voûtes, les fonctions de leurs supports et le tracé des arcs-boutants étaient poussés aux dernières limites... On ne saurait trop mettre en relief l'harmonie des proportions et la perfection de l'appareil des églises bourguignonnes du XIII^e siècle ».

Ce sont ces matériaux nommés par l'architecte « grandes pierres dures de la Bourgogne[1] » qui ont formé les superbes piliers flanqués de colonnettes dont les sept cents ans semblent défier les siècles. Une église

FAÇADE LATÉRALE DE L'ÉGLISE

de village présente rarement cette envolée grandiose, cette fière élégance.

Malheureusement l'unité architecturale est absente, car l'enceinte et les contre-forts du chœur et de l'abside, ainsi que les portails latéraux, ont seuls été terminés au XIII^e siècle. Puis, après une longue période où notre pays, divisé par les factions, a eu encore à repousser l'envahisseur, le cardinal Louis de Bourbon-Vendôme, qui occupa le siège épiscopal de 1535 à 1557, prit à sa charge les frais d'achèvement. C'est le moment où un chapeau de cardinal, des fleurs de lis en plomb, de quatorze à quinze

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, p. 50

pouces de hauteur, garnissent le pourtour extérieur du chœur ; en 1778, les couvreurs ayant décidé que c'était une charge trop lourde pour la charpente de l'édifice, les fabriciens firent disparaître le tout. Le cardinal de Bourbon mourut avant d'avoir pu mener sa tâche à bout.

Pierre de Corbeil avait approuvé le plan à lui soumis et qui se rapproche, en réduction, de celui de la cathédrale de Sens. Saint-Julien-du-Sault abritait alors la maison de plaisance de l'archevêché, dont une chapelle en ruines domine la vallée.

Le chœur est entouré d'un large déambulatoire sur lequel s'ouvrent trois absidioles à pans coupés ; celles-ci sont éclairées par les admirables verrières qui ont ramené l'attention sur le monument. La nef couverte d'une voûte sexpartite, donnant une impression grandiose par son élévation remarquable, est flanquée de bas-côtés et de chapelles latérales peu profondes. L'église mesure $54^{m}60$ de longueur sur une largeur de $19^{m}85$ et $19^{m}75$ au sanctuaire, où elle a $21^{m}45$ d'élévation.

Un transept forme la croix latine. A ses extrémités se trouvent des portails formés de quatre colonnettes romanes supportant des ogives du XIII^e^ siècle. Leurs chapiteaux variés ont été admirablement sculptés. Ils sont d'un effet rare et charmant. En entrant par un de ces portails, on est frappé de la beauté du plan intérieur, et l'on remarque, au-dessus des grandes arcades, un étroit passage, d'où partent les colonnes des formerets, et qui traverse la partie supérieure des piles. Comme l'a écrit Lefèvre-Pontalis : « les galeries qui permettaient de circuler au niveau des fenêtres hautes furent d'un usage répandu dans la Bourgogne au XIII^e^ siècle ; l'église de Saint-Julien-du-Sault renferme un chemin de ronde supérieur[1]. »

Mais les arcades latérales de la nef ne sont pas achevées ; les fûts tronqués de leurs piliers sont recouverts d'une voûte basse formée de planches. Cette construction surbaissée, superposée aux colonnes et aux ogives sveltes et élancées du XIII^e^ siècle, est d'un effet choquant. On ne peut s'empêcher de penser à l'impression majestueuse qu'aurait produite la réalisation de la conception première dont on admire encore les arcatures, parallèles aux portails latéraux.

La façade occidentale est un grand mur tout nu, dont l'époque peut sembler indécise mais dont il faut admettre comme plausible la construction au XVI^e^ siècle, pour clore la nef restée inachevée. A gauche se dresse le clocher, dont la base carrée terminée par une pyramide, est caractéristique de la Bourgogne. Le pourtour de l'église est flanqué de contre-forts à base large et massive, dont l'appareil soigné, en bonnes pierres de taille,

1. Eug. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture gothique*, p. 24.

indique cette belle période de l'architecture romane qui précède le style ogival.

Sur le maître d'œuvre de l'époque initiale nous n'avons pas de renseigne-

CHŒUR DE L'ÉGLISE

ments. Il ne faut pas s'en étonner si l'on se remémore que le volumineux cartulaire de Notre-Dame de Paris renferme des pièces d'archives datant du XI[e] siècle et peu ou point de documents relatifs a sa construction. Dans

ce temps, les imagiers sont plus connus que les maîtres maçons ; ceux-ci sont souvent des moines de passage, arrivant parfois de l'Orient. Au XIVe siècle, on constate la présence sur les lieux de Jean de Val Renfroy, qui dirige alors la reconstruction de Saint-Étienne d'Auxerre et passa également à Sens. Enfin, sur un pilier, on a noté le nom de Tristan Godon, accompagné de la date 1557, et l'on en a conclu à un nom d'architecte.

Bien que le classement de l'église de Saint-Julien-du-Sault soit dû à ses splendides vitraux, elle présente cependant un réel intérêt architectural, car elle n'est pas citée moins de douze fois, à ce seul titre, par M. Enlart. Il note, en effet, son triple porche avec voûte d'ogives dans la partie centrale[1], dont la rareté et la belle ordonnance l'engagent à donner une reproduction ; son tympan, orné d'un motif de redents dessinant un sous-arc trèflé ; l'importance des deux niches latérales des portails ; son chemin de ronde traversant l'embrasure des fenêtres, persistance du style roman ; sa charpente, où, de même qu'à la cathédrale de Reims, une nouveauté hardie d'ajustage est inaugurée ; la légèreté, la simplicité et l'élégance de ses arcs-boutants, la simplification dans la forme des dessins des remplages des fenêtres, ramenant à la forme, fréquente au XIVe siècle, du cercle appuyé sur les arceaux géminés ; la modification de la forme des éléments du pilier : « le pilier, formé de faisceaux de supports, ne cesse pas d'exister, mais des pilastres répondent aux doubleaux, et des colonnettes rondes aux ogives ».

L'abondance de ces observations, émanant d'un éminent archéologue, témoigne que l'église inachevée méritait un sort meilleur.

« A la fin du XIIIe siècle, celles des vastes constructions religieuses qui étaient tardivement sorties de terre n'arrivèrent pas à leur développement ; elles s'arrêtèrent tout à coup ; si elles furent achevées, ce ne fut que par les efforts personnels d'évêques ou de chapitres, qui employèrent leurs propres biens pour terminer ce que l'entraînement de toute une population avait permis de commencer[2]... »

II

L'art du vitrail est un art aussi français que l'architecture dite « gothique[3] ». Le moine Théophile le proclame : « Quicquid in fenestrarum

1. Camille Enlart, *Manuel d'Archéologie française* (*L'Architecture religieuse*, pp. 538, 539, 584, 586, 681, 719, 771, 774, 775, 776, 791).
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. II, pp. 283 et 284.
3. Lucien Bégulle, *Les Vitraux du Moyen Age dans la région lyonnaise*, p. 1.

pretiosa varietate diligit Francia[1] ». C'est par les vitraux que la peinture commence à se manifester en France. Les vitraux d'église servirent à faire connaître aux illettrés, à l'aide des images, l'Ancien, le Nouveau Testament, les légendes des saints. Dans un prône, Jean Gerson disait les images faites « pour ce qu'elles donnent à penser au peuple ». A Saint-Nizier de Troyes se voit l'inscription : « Messein, curé de céans, chanoine de Saint-Pierre, a fait faire cette image pour catéchiser le peuple. » C'est là la raison du nombre considérable des verrières.

SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARGUERITE
VITRAIL DU XIII[e] SIÈCLE

Sidoine Apollinaire célèbre au v[e] siècle les vitraux de la basilique de Lyon, et Grégoire de Tours loue au vi[e] siècle ceux de Brioude. Il est question, encore, dans l'église Saint-Germain-des-Prés, fondée, à Paris, par Childebert, de « vitraux magnifiques qui tiennent captifs les rayons du soleil ». Mais, la plus ancienne mention de vitraux de couleur formant des « histoires » remonte à la fin du x[e] siècle, c'est le témoignage de Richer Adalbéron, évêque de Reims (969-988), qui dit avoir enrichi sa cathédrale de « fenestris diversas continentibus historias ». On est heureux de posséder un exemple de haute époque trouvé récemment dans un cimetière carolingien de l'Aisne, à Séry-les-Mézières. Ce sont des

1. Théophile, *Diversarum artium schedula*.

fragments de verre jaune et vert, représentant un alpha et un omega, et dont le sertissage est prouvé par un morceau de plomb y adhérant encore [1]. Au XI^e siècle, l'usage des vitraux peints a paru se généraliser, et il n'est pas permis d'ignorer les joyaux que le XII^e siècle nous a légués en ce genre.

Mais le XIII^e siècle déploya une activité prodigieuse : affranchissement des communes, organisation des métiers, liberté en 1244 d'enseigner les sciences, en 1252, création de la Sorbonne par saint Louis. « Au XIII^e siècle, tout est ordre et lumière [2]. » L'architecture ne resta pas en arrière. C'est au début du XIII^e siècle qu'il faut placer l'apparition de l'arc-boutant, qui va dégager les architectes du souci des poussées. Les baies seront plus grandes, le vitrail en profitera; le lumière est introduite plus largement à l'intérieur de l'édifice, qui bénéficie, grâce à une judicieuse distribution des couleurs, d'un jour à la fois mystérieux et splendide. « Nous sommes de ceux, dit Didron, qui pensent qu'on n'a jamais fait de plus belles figures que celles qui se voient aux vitraux du XII^e et du XIII^e siècle [3]. »

« L'art du vitrail est inséparable de l'art gothique [4]. » Aussi les vitraux du XIII^e siècle furent-ils très nombreux : « leur nombre devient un embarras [5] ». Mais, « c'est seulement depuis une soixantaine d'années, après les travaux de Lassus et de Viollet-le-Duc, après les publications de Didron et de F. de Lasteyrie, qu'on commence à comprendre la valeur artistique des verrières anciennes, réputées jusqu'alors œuvres gothiques, c'est-à-dire barbares [6] ». M. Mâle nous dit que Westlake fut le premier, il y a vingt-cinq ans, à faire autre chose qu'une description et à reconnaître que les vitraux des cathédrales anglaises sont presque tous français d'origine. Mais que de disparitions avons-nous à déplorer ! « A la fin du XIII^e siècle, à Paris, dans l'île de la Cité, dont l'étendue est, cependant, bien faible, il y avait *dix-huit* églises, toutes garnies de verrières. Cette décoration, de la plus grande beauté, s'harmonisait parfaitement avec le luxe de l'église elle-même, dont les murailles étaient couvertes d'ornementations polychromes sur toute leur étendue [7]. » Le Vieil, en 1754, l'abbé Lebeuf notent encore, à Paris, quarante églises possédant des vitraux du XIII^e siècle. Car un grand élan avait été donné, en 1210, lorsque Philippe-Auguste vint entendre la

1. *Bulletin Monumental*, 1910, fasc. 12.
2. Emile Mâle, *L'Art religieux au XII^e siècle*, préface, p. I.
3. Didron, *Annales archéologiques*, t. I^er, p. 151.
4. Salomon Reinach, *Apollo*, p. 117.
5. André Michel, *Histoire générale de l'Art*, t. II, p. 374.
6. Lucien Magne, *L'Art appliqué aux métiers. Le Décor du verre*, p. 187.
7. Léon Appert, *Note sur les verres de couleur des vitraux anciens*, p. 14,

messe dans la cathédrale de Chartres et loua l'effet surnaturel des verrières du portail occidental.

« Vers la fin du XIII^e siècle, la grande production des vitraux semble avoir déterminé des compositions moins soignées, des colorations moins délicates et une exécution moins parfaite. Les vitraux de la Sainte-Chapelle et ceux de Saint-Julien-du-Sault accusent un commencement de décadence »[1].

SCÈNES DE L'ENFANCE DE JÉSUS
VITRAIL DU XIII^e SIÈCLE

Si les immenses fenêtres, mesurant 15^m50, de la Sainte-Chapelle dépassent la mesure habituelle, il ne faut pas oublier que l'idée de saint Louis, en édifiant ce monument, était une sorte de grand reliquaire, une châsse autant qu'un oratoire. Tout autre est l'esprit qui a présidé à l'ornementation de l'église de Saint-Julien-du-Sault; l'iconographie y est différente. A ce vaste thème de l'Ancien et du Nouveau Testament, kaléidoscope où l'œil a peine à se fixer, fait place une seule légende, qui retrace les hauts faits d'un saint personnage.

Les verrières du chevet sont consacrées à des épisodes du drame sacré de la Passion, encadrés, à gauche, par des scènes de la vie et du martyre des apôtres saint Pierre et saint Paul, la légende de saint Blaise et celle, si populaire, de saint Nicolas. Au XII^e siècle, Pierre Damien, dans un sermon, recommande d'invoquer saint Nicolas immédiatement après la Vierge. Il le

1. Lucien Magne, *Ibid.*, p. 116.

donne comme le protecteur le plus efficace que les chrétiens puissent trouver dans le ciel. Dans les cas désespérés, c'est à saint Nicolas qu'on a recours[1].»

Voici, dans leur ordre, les sujets représentés par cette collection magnifique. Après deux fenêtres aveuglées surmontées d'un oculus polylobé se dessine, parallèle au portail latéral, une arcature. Elle est couronnée par trois fenêtres en ogive garnies de verre blanc et verdâtre, genre qui ne fut pas pratiqué uniquement par les églises cisterciennes ; Saint-Martin de Chablis le prouve. Viennent ensuite vitrées de blanc, deux verrières que des meneaux divisent en quatre. De la Renaissance datent un superbe saint Julien et une gracieuse sainte Geneviève qui illumine la première lancette d'une chapelle peu profonde.

Faisant vis-à-vis, dans cette première chapelle, à la protectrice de Paris, et après une lancette vitrée de blanc, la poétique sainte Marguerite inaugure la série des verrières du XIII^e^ siècle. Ces fenêtres ont 4^m^55 de hauteur sur 1^m^30.

Le bas du vitrail représente, à gauche, la sainte, dans les bras de sa nourrice. Cette dernière, qui se détache sur un fond d'un rouge profond, est d'un sentiment encore archaïque, mais l'enfant, nimbé, a une pose naturelle. La scène voisine, qui montre Marguerite gardant ses moutons, n'a rien de conventionel, car un grand souffle de naturalisme, de vie, a passé. Le vêtement est moins stylisé ; il ne forme plus une gaîne, mais retombe maintenant en plis sobres et gracieux. Enfin, le geste est plus naturel. Le médaillon central est consacré à la rencontre de Marguerite et du gouverneur d'Antioche, Olibrius, qui s'éprend de la bergère. Les deux scènes supérieures de ce rectangle montrent Olibrius se faisant amener sainte Marguerite.

En poursuivant, nous voyons qu'Olibrius, déçu, fait flageller sainte Marguerite. Dans le médaillon, la sainte est reconduite en prison. Au-dessus, à gauche, un dragon, d'un beau vert émeraude, se détache sur un fond d'architecture romane : c'est une forme prise par le démon. Marguerite le fait disparaître par le signe de la croix. A droite, des crocs de fer déchirent et supplicient la rebelle. Le démon vient sous forme humaine, tenter la sainte. Plus bas, à gauche, elle le foule aux pieds. Un bourreau enfonce, à l'aide d'un marteau, des clous dans les mains de la martyre.

Au-dessus, scènes de tortures. A droite, on brûle sainte Marguerite ; à gauche, on la décapite. Au sommet du vitrail, son âme est portée au ciel ; deux anges l'y reçoivent.

1. Emile Mâle, *L'Architecture religieuse du XIII^e^ siècle*, p. 421.

Cette légende vient nous retracer une des ordonnances de médaillons que le XIII^e^ siècle a inaugurées. « Deux formes alternaient parfois dans la même baie, en échiquier, on les ajusta en d'autres figures géométriques, plus complexes. Il arrive aussi que le médaillon lui-même est divisé en quatre compartiments distincts, chacun renfermant une scène[1]. »

SCÈNES
DE LA LÉGENDE DE SAINT JEAN BAPTISTE
VITRAIL DU XIII^e^ SIÈCLE

Voici de l'*Enfance de Jésus*, qui forme le sujet de la première verrière de l'absidiole suivante, un exemple différent. Un médaillon carré est le centre d'un quatre-lobes, cantonné de scènes qui se déroulent dans des demi-lunes d'un ovale allongé. C'est la *Circoncision*, entourée de l'*Adoration des Mages*, des *Mages chez Hérode*, ces sujets prenant naissance dans un de ces demi-cercles et se terminant dans l'autre.

Les scènes représentées ici sont : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Mages*, les *Mages chez Hérode*, la *Circoncision*, *Hérode ordonnant le massacre des Innocents*, la *Fuite en Egypte*. En bordure, des fleurs de lis. Les magnifiques rinceaux de feuillage, qui s'enlevaient, au XII^e^ siècle, sur ce bleu d'une profondeur immatérielle, n'existent plus dans les bordures, devenues plus étroites, mais le même souci d'harmonie

1. Olivier Merson, *Les Vitraux*, pp. 59 à 60.

a présidé à la composition. Sur un fond d'une coloration volontairement sourde et veloutée, les scènes sont retracées à l'aide des couleurs fondamentales. Moins limpides, en particulier, dans les bleus où l'oxyde de cuivre vient lutter avec l'oxyde de cobalt, elles nous réservent, cependant, des enchantements. Ces petits morceaux de verre, dont la réunion savante vient former une mosaïque translucide, sont réunis par des plombs à peu près identiques, d'un cœur moins épais, pourtant, qu'à l'époque précédente. Le jour où l'on trouvera cette ossature lourde et disgracieuse, et où, à ces petits morceaux enchassés dans des plombs épais et multipliés à l'infini, on substituera de larges panneaux, les couleurs perdront en éclat ce que le dessin gagnera en correction. Les malfaçons du verre viennent encore concourir au scintillement de la lumière, car les réactions des couleurs sont ainsi multipliées par la décomposition des tons ; c'est ce qu'on nomme le *tressaillement d'optique*. Quand les verres sont bossués ils présentent extérieurement à la lumière des surfaces qui ne sont pas sur un même plan vertical, d'où résulte une réfraction variée. « Dans un vitrail de Saint-Julien-de-Sault un morceau de bleu, mis en écoinçon, était tellement inégal d'épaisseur qu'il a été impossible de le replacer quand on en a fait la restauration »[1].

Faisant suite à l'*Enfance de Jésus* est représentée l'*Histoire de saint Jean Baptiste*. Les chevrons, qui surmontent la fleur de lis, contribuent, par leurs tons diaprés, à atténuer la matité du bleu.

Dans les bras, les donateurs : saint Louis et l'un de ses frères, vraisemblablement Robert d'Artois qui mourut en terre sainte.

Dans le médaillon, apparition de l'archange Gabriel à Zacharie. Il lui annonce la venue d'un fils. Les scènes supérieures représentent : 1° La Sainte Vierge venant féliciter sa cousine Elisabeth. Jésus-Christ fit saluer Elisabeth par Marie, afin que sa parole sortie du sein de sa mère, séjour du seigneur, et reçue par l'ouïe d'Elisabeth, descendit à Jean, qui ainsi serait sacré prophète. 2° Un ange annonce à Zacharie que son fils se nommera Jean.

Puis vient le Baptême du Christ. Au-dessus de l'Homme-Dieu, le Saint-Esprit. Les trois doigts levés du Christ indiquent que le baptême est administré au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, représentation antérieure à celle des mains croisées.

Au-dessus, prédication de saint Jean : « Voici l'Agneau de Dieu, celui qui ôte les péchés du monde ». « De temps en temps, saint Jean allait sur les bords du Jourdain, et des foules considérables arrivaient pour se faire baptiser. »

1. Léon Appert, *Note sur les verres des vitraux anciens*, p. 23.

Dans le médaillon, qui surmonte ces tableaux, le festin chez Hérode. Au-dessus, Décollation de saint Jean Baptiste. Enfin, au sommet, la tête du saint, apportée à Hérodias par Salomé. « Hérodiade perça d'aiguilles la langue qui l'avait appelée Jézabel. »

SCÈNES
DE LA VIE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
VITRAIL DU XIII[e] SIÈCLE

Dans cette scène capitale règne une grande richesse de coloris. Ces tableaux sont dignes d'être cités parmi les chefs-d'œuvre de l'art du Moyen Age. Malheureusement, les restaurateurs ont abusé du jaune.

Terminant la décoration de cette chapelle absidale, la *Légende de saint Jean l'Évangéliste* vient l'illuminer de son amour divin. Elle est représentée en vingt-huit médaillons ovales ; leur tonalité est riche et puissante dans sa sobriété. Des perles bleu clair, entourées elles-mêmes d'un ruban rouge, les détachent lumineusement. On voit saint Jean et saint Jacques, son frère, saint Jean recevant sa mission, saint Jean partant pour prêcher l'Évangile. Au-dessus, la Cène, dont les convives sont répartis en trois tableaux. Puis, saint Jean célébrant la messe, saint Jean à Pathmos, le martyre de saint Jean devant la porte Latine, où est dressée la cuve d'huile bouillante. On demande à saint Jean la conversion de Drusilla, saint Jean la ressuscite, la convertit. Les miracles de saint Jean ameutèrent contre lui les prêtres de la grande Diane d'Éphése. Ils le traînèrent au temple où Domitien voulut le forcer à sacrifier. Mais saint Jean se mit en

prières, et soudain le temple s'écroula ; c'est ce que représentent les trois médaillons suivants : Aristodème, « l'évêque des idoles », ne fut pas convaincu par un si grand prodige. « Je croirai en ton Dieu, dit-il, si tu bois le poison que je te donnerai. — Fais ce que tu voudras », répondit l'apôtre. La force du poison fut éprouvée sur des condamnés, qui tombèrent morts après l'avoir bu. Saint Jean, sans s'émouvoir, en présence de tout le peuple prit la coupe, fit le signe de croix, but le poison, et n'eut aucun mal. Aristodème demeure incrédule. « Je croirai, dit-il, si tu ressuscites ces morts ». Saint Jean ne daigna pas s'approcher des cadavres. « Pose mon manteau sur eux », dit-il à Aristodème. Aristodème le fit, et les morts ressuscitèrent par la vertu qui était dans le manteau de l'apôtre. L'apôtre baptisa Aristodème, ainsi que le gouverneur de la ville et toute sa famille et fonda une église[1] ». Ces faits sont représentés par les six médaillons suivants, tandis que le haut du vitrail montre saint Jean, appelé par le Seigneur, se mettant lui-même au tombeau. Jésus-Christ reçoit son âme.

Ce vitrail est du même style, sinon de la même main, que la légende de saint Nicolas et la Vie de la Vierge, placées en des chapelles suivantes.

La chapelle d'axe est éclairée par trois verrières, qu'un meneau divise en deux parties. La première de ces fenêtres a un fond bleu imbriqué de rouge. Dans le quadrilobe supérieur, saint Pierre crucifié est d'un grand effet. « Parce que je ne suis pas digne d'être sur la croix de la même manière que mon seigneur, retournez ma croix, crucifiez-moi la tête en bas. » La bordure, où les fleurs de lis alternent avec des châteaux de Castille, indique la donation de saint Louis et de Blanche de Castille, qui furent d'infatigables donateurs de verrières.

La partie droite est consacrée à saint Pierre et à saint Paul. On y lit les scènes suivantes : Saint Pierre baptise. — L'ange apparaît à saint Pierre, dans sa prison. — Simon le magicien, confondu. — Saint Pierre et saint Paul devant Néron. — Saint Pierre et saint Paul condamnés par Néron. — Saint Pierre ès liens. — Décollation de saint Paul. — Enfin, saint Pierre crucifié.

La partie gauche retrace la légende de saint Blaise, évêque de Sébaste, mort en 316. On voit le Sacre de saint Blaise. — Saint Blaise, réfugié dans une caverne du mont Argée, pendant une persécution de Dioclétien, charme et bénit les bêtes féroces et les oiseaux qui lui apportent sa nourriture. — On cherche saint Blaise. Le gouverneur, les soldats le poursuivent. Un ange lui apparaît et lui dit : « Lève-toi ! ». — Le Christ

1. Emile Mâle, *l'Art religieux au XIII^e siècle*, p. 385.

lui apparut trois fois (scène intercalée dans le panneau voisin) lui disant : « Lève-toi ! ». — La femme, à laquelle il a rendu son porc, vient le visiter dans sa prison et le nourrir. — Saint Blaise conduit au supplice. — Martyre de saint Blaise : il est déchiré à l'aide de peignes de fer. (Il deviendra le patron des cardeurs.) Des femmes converties recueillent le sang. — Saint Blaise, dans sa prison, accompagné de deux enfants, prêche. Agricola lui enjoint de cesser. Le gouverneur fait exécuter

SCÈNES DE LA LÉGENDE DE THÉOPHILE
VITRAIL DU XIII[e] SIÈCLE

la sentence de mort et tuer saint Blaise, en même temps que ses deux jeunes compagnons.

Le fond de la verrière centrale présente des analogies avec la précédente ; les médaillons, qui s'y détachent sont ronds. Ils représentent le Lavement des pieds, la Cène, le Baiser de Judas, la Flagellation, le Couronnement d'épines. le Calvaire, la Résurrection, les Saintes Femmes au Sépulcre, *Noli me tangere*. Au sommet, un Dieu de Majesté bénit de la main droite et tient, de la main gauche, le globe.

La légende de saint Nicolas orne la troisième verrière de cette chapelle

d'axe : dans le bas, probablement la représentation de la corporation des peaussiers qui aurait offert le vitrail. La Naissance de saint Nicolas. — Son Éducation. — Le vieillard malade et ses trois filles. — Saint Nicolas jette sa bourse pour faire la dot des trois filles. — Reconnaissance du père. — Sacre de saint Nicolas. — Saint Nicolas sauve un homme tombé dans une chaudière. — Il réquisitionne le blé. — Il prélève sur le blé transporté d'Alexandrie la provision nécessaire à son peuple (100 muids par bateau). — Saint Nicolas mourant reçoit les sacrements. — De son tombeau coule une huile miraculeuse. — Saint Nicolas vient au secours des naufragés. — Le miracle des trois enfants — Le miracle du feu grégeois. — La femme, chargée par le démon du vase de feu, est jetée à la mer. — Saint Nicolas accueille les pèlerins, parmi lesquels l'enfant portant ce vase de feu. — Le Juif met son trésor sous la garde de saint Nicolas. — Les voleurs dérobent le trésor — Le Juif injurie et frappe la statue de saint Nicolas. — Saint Nicolas apparaît au voleur qui rapporte le trésor. — Conversion du Juif.

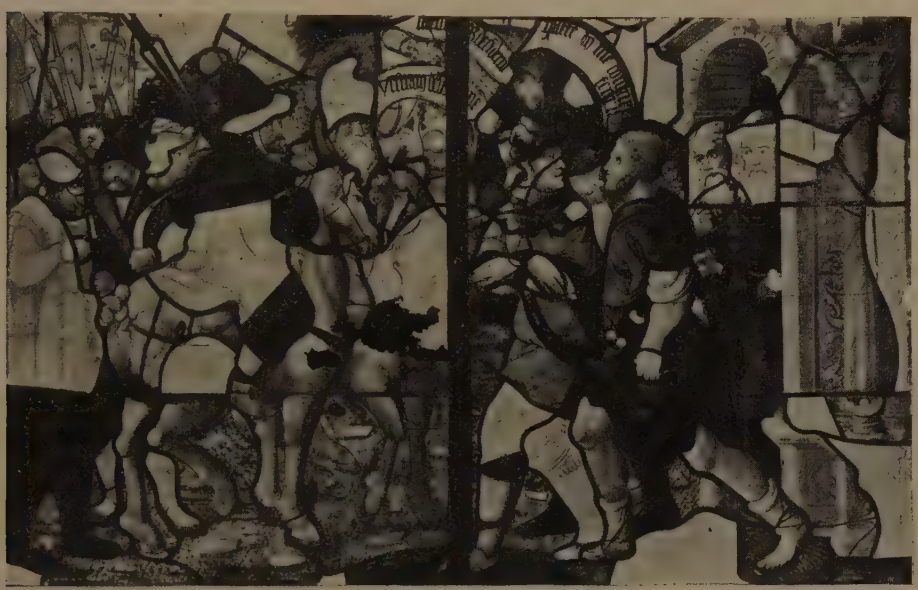
Un galon formé de perles irisées entoure les médaillons dont le fond bleu se détache merveilleusement. C'est un ensemble digne d'être égalé aux meilleurs exemples de ce genre.

L'absidiole voisine est consacrée à la Sainte Vierge, dont le culte prit, au XIII^e^ siècle, une importance plus grande. Dans la première verrière, miracle de Théophile, vidame de l'évêque d'Adana (Cilicie). Les scènes, qui retracent cette légende, sont : la tentation et la défection de Théophile. — Théophile remettant au magicien son engagement signé. — Théophile confère avec le diable. — Théophile songe. — Prospérité de Théophile. — Il reçoit des présents. — Les diables applaudissent. — Théophile fait construire. — Il est pris de remords. — Le démon malmène Théophile. — Théophile sort de l'église. — Dès lors se déchaîne une légion de diables furieux. — Confession de Théophile à l'évêque. — Théophile prie la Sainte Vierge. — La Vierge arrache au diable le pacte signé par Théophile. — La Vierge rapporte à Théophile endormi le pacte. — Les diables démolissent l'édifice. — Au sommet, la Vierge triomphante.

Dans le même style, le vitrail central de cette chapelle retrace, en vingt-huit médaillons au bord dentelé, l'histoire touchante de la Vierge de Nazareth, depuis le : « Je vous salue, Marie... » jusqu'au : « Venez, vous que j'ai choisie, je vous placerai sur mon trône, » par l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonce aux bergers, l'Adoration des bergers, les Mages avertis par l'Ange, la Circoncision, les Mages chez Hérode, Saint Joseph recevant l'ordre de fuir, le Massacre des Innocents, les soldats d'Hérode poursuivant la Sainte Famille, la Fuite en Egypte, le Calvaire entre l'Église et la Synagogue, les Apôtres, la Mort de la Vierge, l'Assomp-

tion qu'encadrent des anges thuriféraires, enfin, le Couronnement, scène représentée à partir du XIIIe siècle.

Terminant cette belle évocation, la troisième lancette de cette absidiole est consacrée à la Mort de la Sainte Vierge. D'après Épiphane, elle survécut vingt-quatre ans à l'ascension de son Fils. Or, un jour que le cœur de la Vierge était fortement embrasé du regret de son Fils un ange la salue : « Salut, Marie, qui êtes bénie... voici une branche de palmier que je vous ai apportée du paradis ; vous la ferez porter devant le



SAINT JULIEN CONFESSANT SA FOI DEVANT SES BOURREAUX
VITRAIL DU XVIe SIÈCLE

cercueil, car dans trois jours vous serez délivrée de votre corps. » Marie demanda que les Apôtres fûssent réunis auprès d'elle. L'Ange l'assura qu'ils viendraient tous, lui feraient des funérailles splendides... Or, il arriva que, comme Jean était à prêcher à Éphèse, un coup de tonnerre éclata tout à coup, et une nuée blanche l'enleva, l'apportant devant la porte de Marie... Et tous les Apôtres sont enlevés sur des nuées, des endroits où ils prêchaient. « Quelle est, se disaient-ils, la cause pour laquelle le Seigneur nous a rassemblés ici en même temps ? » Alors Jean sortit, les prévint que leur dame allait trépasser, et ajouta : « Mes frères, quand elle sera morte, que personne ne la pleure... » Et l'âme de Marie sortit de son corps, s'envola dans les bras de son Fils. Le Seigneur dit aux Apôtres : « Portez le corps de

la Vierge-Mère dans la Vallée de Josaphat... pendant trois jours vous m'attendrez. » Pierre et Paul tinrent le cercueil. Le troisième jour, Jésus arriva avec une multitude d'anges... Et, par l'ordre du Sauveur, l'âme de Marie s'approcha du corps, qui sortit glorieux du tombeau[1] ».

Ces œuvres du XIII^e^ siècle sont évidemment de mains différentes, mais on devine la subordination de l'artiste au programme d'ensemble.

C'est encore le XIII^e^ siècle qui vit naître ces fantastiques armatures où le fer, ployé, se tord à la forme des médaillons. Jusqu'alors, des montants et des traverses avaient créé des carrés plus ou moins égaux. En s'assouplissant, cette ferronnerie savante vint souligner le dessin, et surtout « prévint l'éparpillement des sujets[2] ».

Vers la fin du XV^e^ siècle commence une seconde période très brillante pour le vitrail. On se lasse des ornements obtenus par la décoloration, et on revient aux tons vigoureux des verrières anciennes, mais en subordonnant la composition, dont le point de vue est pris très haut, aux figures du premier plan, les fonds étant réduits à des tentures ou à des paysages dont les arbres sont dessinés feuille par feuille, suivant la méthode adoptée par les maîtres italiens de la fin du XV^e^ siècle[3]. « Il y a, au XVI^e^ siècle, chez nous, une supériorité de technique évidente et d'admirables praticiens, qui améliorent les procédés du Moyen Age. La preuve en est donnée par l'appel à l'étranger des maîtres verriers français : Jules II, en 1506, invite à venir en Italie maître Claude et Guillaume de Marcillat. Les verres employés sont à la fois plus minces et plus homogènes. Tous les tons sont doublés, et parfois superposés plusieurs fois.

C'est à ce moment que remonte l'évocation des saints martyrs dont le cardinal de Bourbon dote son église. La chapelle, où ils sont représentés, fait suite à celle de la Vierge. Dans la partie inférieure du vitrail, saint Fiacre, appuyé sur sa bèche, en face de sainte Foy, dont la robe couleur pensée est d'un ton admirable. Une grande richesse de coloris se déploie dans celle du patron des jardiniers. Ce sont là de véritables tableaux où l'anatomie des personnages est très poussée. Dans les fonds d'architecture, c'est l'art de Gaillon, celui de la Renaissance.

Dans la partie supérieure de cette verrière, on voit sainte Lucie ; deux hommes frappent, à coups de maillet, une pièce de bois posée sur sa tête. En face d'elle, celle qu'elle fut implorer, sainte Agathe, est affreusement

1. Jacques de Voragine.
2. Olivier Merson, *Les Vitraux*, p. 58.
3. Lucien Magne, *L'Art appliqué aux métiers. Le décor du verre*, p. 117.

mutilée. Au-dessus, sur un rocher, sainte Barbe, décapitée ; vis-à-vis, sainte Cécile.

Avec le vitrail de Tristan de Sallazar qui fait suite et qui est dû à l'archevêque dont la piété filiale éleva, en la cathédrale de Sens, le retable fameux, nous revenons en arrière, au XV^e^ siècle. C'est de ce moment que l'on commence à connaître quelques noms de peintres verriers ; mais, bien que Charles V ait affectionné particulièrement les vitraux, leur esthétique laisse

SAINT JULIEN, VITRAIL DU XVI^e^ SIÈCLE
ATTRIBUÉ A JEAN COUSIN

à désirer. Après la magnifique période du XIII^e^ siècle, l'art français traverse une crise. Les couleurs chaudes ont disparu pour faire place à des tonalités qui s'affadissent. L'architecture empiète de plus en plus ; elle finira par envahir les trois quarts de l'emplacement réservé aux personnages.

De cette école sont les représentations suivantes : dans le bas, six femmes portent les instruments de la Passion : sainte Hélène, au centre, tient la lance. Au-dessus la Crucifixion de saint Pierre, la Décapitation de saint Paul, saint Cyr avec son sanglier, tué par Charlemagne. Une Descente de Croix, une Vierge de Pitié, entourée de saint Jean et des saintes Femmes, une Résurrection sont les sujets supérieurs. Ils sont eux-mêmes dominés

par des branches de lis dessinant une croix, au centre de laquelle rayonne la tête du Christ.

Une verrière voisine contient encore des exemples du XV^e^ siècle, avec saint Martin, l'Adoration des Rois, saint Nicolas, et du XVI^e^, avec saint Étienne lapidé, des fragments d'un arbre de Jessé. Ce sont des débris, précieux toutefois. — Retournons maintenant vers le déambulatoire septentrional.

Les scènes légendaires, qui se continuèrent au XVI^e^ siècle, nous content l'odyssée miraculeuse du patron de la localité. Ce qui frappe, à première vue, c'est la grande douceur d'atmosphère. Il y apparaît une délicatesse nouvelle, créant des effets lumineux plus riches. On sait, maintenant, manier ce jaune d'argent, en usage depuis le début du XIV^e^ siècle. Puis, l'application des couleurs au verso permet d'éviter l'abondance des plombs. Enfin, et surtout, la perspective est née, écueil formidable, il est vrai, pour cet art de la décoration.

C'est ce même ciel d'un bleu léger, où les plombs semblent encercler savamment les nuages, qui domine les deux premières scènes. Saint Julien confesse sa foi devant Galére, aux importunités duquel Dioclétien a cédé pour ordonner le meurtre du chrétien. Costumes très riches. Petit page charmant dont la tunique, d'un bleu puissant, contraste vigoureusement sur le nouveau violet, obtenu par le bioxyde de manganèse. Un dégradé de celui-ci colore les chausses de Galére, dont l'expression farouche, comme figée, s'oppose brutalement au calme du héros. La nature forme le cadre de l'épisode suivant, capital pour la légende. Saint Julien, poursuivi par un cavalier superbement vêtu de rouge, a lui-même un haut de chausses de la nouvelle teinte hématite. Le cheval recule tandis que son cavalier le presse d'accomplir le saut légendaire. On ne peut s'empêcher de penser au Saint-Georges de l'Ermitage. C'est, d'ailleurs, le moment de l'influence du groupe franco-italien de Fontainebleau, celui où l'art français puise directement son inspiration au-delà des Alpes. Saint Julien défiant ses bourreaux se détache sur des pilastres de style antique que Du Cerceau vulgarisa. Dans la scène suivante la tête de saint Julien est présentée à saint Ferréol, son compagnon, qui la salue — six moines, d'un sentiment très vrai, et remarquablement éclairés, veillent à la sépulture. Ombres très étudiées sur le visage de saint Mamert, trouvant la tête de saint Julien miraculeusement conservée dans le tombeau de saint Ferréol. Expression de ferveur digne des Primitifs. A côté, bénédiction de la fontaine miraculeuse. Contraste entre le recueillement de la procession, qui se déroule majestueusement, et le laisser aller de la vie journalière. De charmants angelots de la Renaissance se détachent sur le ciel d'un bleu léger,

comme fouetté. On songe au triomphe des Gonzague[1], de Lorenzo Costa.

Encore plus caractéristique de la transformation d'un art de décoration en un art d'imitation, selon la juste expression de M. Magne, est la représentation de la légende de sainte Geneviève qui orne la première verrière de la chapelle.

Nous voyons sainte Geneviève à Nanterre bénie par saint Germain d'Auxerre. La dalmatique du cardinal, qui accompagne le prélat, est d'un rouge profond dont les reflets ombreux sont formés par les stries à l'aide desquelles le verre rouge était obtenu. Les scènes supérieures montrent sainte Geneviève enfant, demandant à sa mère de la conduire à l'église. La mère refuse, soufflète sa fille, devient aveugle. Sainte Geneviève conduit sa mère aveugle. Violet pourpre admirable colorant la robe de la sainte. Les scènes suivantes, d'un dessin serré, présentent les mêmes vigueurs de tons. Elles montrent la mère, qui se souvient de la prédiction de saint Germain, et demande à sa fille de lui apporter de l'eau ; cette eau la guérit. Geneviève, devenue orpheline, quitte Nanterre et vient habiter Paris, chez sa marraine. Elle est frappée de paralysie. Un ange lui apparaît et la réconforte. Ayant miraculeusement ouvert les portes de Paris, elle obtient de Childéric la grâce des condamnés. Dans le lointain, le gibet de Montfaucon. Au dessus, scène amusante et traditionnelle où l'ange et le diablotin jouent au plus fort, et où, grâce à l'ange, la flamme du cierge résiste victorieusement au souffle de l'esprit malin. Au sommet, la châsse miraculeuse, ciselée dit-on, par saint Éloi, puis enrichie, au cours des siècles, par la ferveur des princes, particulièrement par Marie de Médicis, et devenue le palladium des Parisiens.

SAINTE GENEVIÈVE BÉNIE
PAR SAINT GERMAIN D'AUXERRE
VITRAIL DU XVI[e] SIÈCLE

La tradition attribue cette œuvre à Jean Cousin. Le grand artiste séno-

1. Emile Schaeffer, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin, 1914.

nais, qui ne signait pas, vint, en septembre 1557, à la demande des orfèvres de Paris, exécuter des verrières pour la chapelle de leur hôpital. Il en composa aussi pour l'église Saint-Gervais où, malheureusement, eurent lieu, au XVIII[e] siècle, les remaniements à la mode, qui eurent pour effet de « rendre cette église aussi claire qu'elle était sombre et malpropre[1] ». La manière large, rappelant les cartons des grands maîtres, et les éclatantes couleurs, dues aux chaux métalliques qu'employait Jean Cousin[2], évoquent le *Christ à la piscine probatique*, le *Saint Pierre guérissant le paralytique*, et le *Martyre de saint Laurent* qui garnissent encore des fenêtres hautes de l'église Saint-Gervais.

* * *

Dans ce site pittoresque de la basse Bourgogne, où des forêts verdoyantes encadrent majestueusement, en s'y reflétant, la rivière aux allures de fleuve, se profile, altière et harmonieuse, la collégiale de 1205; elle s'incorpore à l'atmosphère et justifie la parole de Rodin : « Les cathédrales françaises sont nées de la nature française[3]. » Et l'on se demande avec Liszt : « La musique est-elle une architecture de sons, ou bien l'architecture est-elle de la musique cristallisée ? »

GABRIELLE RHEIMS

1. Lucien Lambeau, *Commission du Vieux Paris. L'orme Saint-Gervais.*
2. Alexandre Lenoir, *Histoire des arts par les monuments*, p. 120.
3. Rodin, *Les Cathédrales de France*, p. 6.

Phot. Alinari.

FRISE EN MOSAIQUE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE

(Castello della Zisa, Palerme.)

L'ICONOGRAPHIE DE LA DÉCORATION PROFANE DES DEMEURES PRINCIÈRES

EN FRANCE ET EN ITALIE AUX XIV[e] ET XV[e] SIÈCLES[1]

(PREMIER ARTICLE)

La façon traditionnelle et pour ainsi dire impersonnelle, dont les artistes du Moyen Age représentaient les sujets religieux avec une fidélité absolue aux règles et aux modèles de « l'Iconographie chrétienne », nous ferait croire que dans la décoration profane les artistes ne se sentaient pas plus libres que dans les représentations sacrées et qu'il existait une iconographie pour l'une comme pour l'autre.

Malheureusement, tandis que pour les sujets ayant trait à la religion, les exemples sont nombreux à un point presqu'embarrassant, la décoration profane, en revanche, ne nous est connue que par quelques peintures seulement. Aussi, pour vérifier quels sont les types de ce genre de décoration

1. Quelques données sur ce sujet se trouvent chez Schlosser, *Ein Veronesisches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV Jahrh. (Jahrh. der K. Freuss. Kuntsamml., XVI*, pp. 144, 176).

qui furent vraiment établis, est-il essentiel que nous ayons recours aux dessins et aux miniatures.

Qu'une certaine tradition s'imposât aux décorations des demeures princières des pays même les plus différents, c'est ce que démontre déjà le nombre limité des sujets, puisque là où le choix n'est plus déterminé par des considérations religieuses, il aurait été naturel que les sujets eussent été infiniment plus variés.

Il y a d'abord les sujets empruntés à la nature, c'est-à-dire aux règnes animal et végétal, qui sont très fréquents, et à ces représentations s'allient naturellement celles, plus nombreuses encore, où figure la chasse et que nous pouvons de nouveau mettre en rapport avec les scènes de la vie élégante de la noblesse, où ce passe-temps jouait un si grand rôle. A un tout autre ordre d'idées appartiennent ces séries de géants, de héros, de preux ou de preuses, dont nous trouvons un assez grand nombre d'exemplaires et qui présentent plutôt un intérêt historique, comme aussi les scènes empruntées à la vie de César. Des représentations de sujets de la mythologie classique semblent avoir été un peu plus rares, celles d'une tendance allégorique ou symbolique formaient l'exception dans la décoration des demeures seigneuriales, bien que dans les édifices religieux ou civils, de semblables figurations fussent presque la règle, et ici nous rencontrons déjà un premier principe dans la décoration à sujets profanes ; c'est que certains sujets, bien que très répandus, ne furent que rarement admis dans l'ornementation des habitations privées.

Ces peintures décoratives, qui devaient donner l'illusion aux gentilshommes de vivre au milieu d'une forêt giboyeuse, manifestent un sens de la nature assez différent de celui qu'avait dominé l'esprit du Moyen Age. « Toute la nature visible apparaissait à l'homme du Moyen Age comme un poème allégorique et didactique à la gloire de l'idée religieuse », dit avec raison von Eichen[1] ; il interprète ici Albert le Grand qui enseignait que le monde visible a été créé pour que l homme, par la contemplation de cette création, puisse arriver à la connaissance de Dieu. Il est évident que si d'un côté des idées semblables pouvaient exciter l'intérêt pour les sciences naturelles, d'autre part les choses de la nature gardaient toujours une importance limitée par le fait qu'elles ne sont qu'un symbole ou bien un moyen pour parvenir à des connaissances spirituelles. Dieu ne se manifestait pas dans la nature qu'il avait créé, il se trouvait pour ainsi dire séparé de l'homme par cette création. Chez saint François d'Assise, le lien

1. H. von Eichen, *Geschichte und System der Mittelalterlichn Weltanschauung* Stuttgart, 1887, p. 637. « Die ganze sichbare Natur erscheint dem Mittelalter als ein allegorisches Lehrgedicht der religioesen Idee. »

entre Dieu et la nature devint bien plus étroit et, au XIVe siècle, cette conception se répandit de plus en plus. Ainsi le poète Friedrich von Sonnenburg, vers 1300, appelait ce monde « la vallée des merveilles de Dieu », ou bien « le doux jardin de Dieu[1] ». C'est l'époque où partout « les doux jardins » furent peints sur les murs des demeures.

L'importance, que la nature et les sciences naturelles avaient pour l'homme du Moyen Age, a donné naissance à une énorme littérature. Dans les traités écrits à cette époque, d'ailleurs, la science de l'auteur, en grande partie fondée sur celle de l'antiquité classique, ne se borne pas du tout à des descriptions de plantes et d'animaux, mais il y a une véritable cosmographie où on décrit tout le système solaire ou plutôt planétaire, parce que la terre forme naturellement le centre de la création et le soleil n'est qu'une des planètes qui tournent autour d'elle. Dans ce domaine, on avait surtout recours à une des quatre parties du *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais, un des ouvrages encyclopédiques que le XIIIe siècle a produits en si grand nombre. Cette partie s'appelle « le Miroir de la Nature » où toute la matière a été divisée d'après les jours de la Création et où toute la nature reçoit une signification symbolique.

D'ailleurs, dans les écrits de Raban Maur, de Garnier, de Hugues de Saint-Victor et d'Alain de Lille, c'est la même chose. La lecture du *Physiologus* avait été défendue par le pape Gélase, mais le *Bestiaire*, dont des versions en langue vulgaire furent faites depuis le XIe siècle, n'étant en somme qu'une adaptation du *Physiologus*, devint extrêmement populaire. Encore les détails que fournit ce texte n'influençaient l'iconographie chrétienne qu'à travers les sermons et les écrits d'Honorius d'Autun, dont le *Speculum Ecclesiae* exerça une influence profonde sur l'art figuré[2].

Les détails les plus invraisemblables sur les caractéristiques des animaux nous sont fournis par ces traités. Ces légendes, dont quelques-unes se trouvent déjà chez Pline, eurent au Moyen Age un interprète en Isidore de Séville. D'ailleurs, le rôle que certains animaux et certaines plantes jouaient dans les légendes des saints ou bien dans des fables, les mettait encore davantage en vue. Il est inutile de nous occuper ici des animaux fantastiques, dragons et chimères, dans l'art roman, qui semblent directement copiés d'étoffes orientales.

Une inspiration non intellectuelle et plus artistique dans la reproduction des plantes et des animaux apparaît surtout dans la deuxième moitié du XIIIe siècle qui nous a fourni des rinceaux d'une grâce délicieuse. Des

1. V. Eichen, *Op. cit.*, p. 639.

2. Pour tout ceci v. E. Mâle, *L'Art religieux du XVe siècle en France*, Paris, 1902, p. 43, et *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 315.

motifs semblables, que nous trouvons sur les chapiteaux des cathédrales de Reims et de Nevers, le décor sculpté du cloître du Mont-Saint-Michel, des médaillons comme ceux qu'on voit au portail de la cathédrale de Lyon et où des animaux se cachent dans le feuillage, ou les reliefs des douze mois de la cathédrale d'Amiens, ne proviennent point de spéculations sur la symbolique religieuse, mais ils sont le résultat direct d'un profond amour de la nature que l'artiste a rendu avec une fraîcheur et un lyrisme qui rappellent l'exaltation de saint François d'Assise, le vrai père spirituel de ces manifestations artistiques. De ce temps là, nous n'avons pas de décorations profanes, mais nous avons quelques données sur les sujets qui furent peints sur les murs des châteaux du XIII^e^ siècle.

Nous les rencontrons dans l'Album de Villard de Honnecourt[1], qui semble remonter au milieu du XIII^e^ siècle. Ce qui le rend particulièrement intéressant, c'est que la grande majorité des dessins représentent des sujets profanes ; nous y trouvons des figures allégoriques, de nombreuses études d'oiseaux, d'insectes, de limaçons, de lapins, de pourceaux, de cerfs, de chevaux, de moutons, ainsi que d'animaux exotiques comme des autruches, des perroquets et des lions. Le décorateur, chez Villard, prend le dessus quand il nous montre les autruches rapprochées l'une de l'autre de façon que leurs cous se croisent. Quant au lion, il a eu l'occasion de l'étudier d'après nature, comme il nous le dit lui-même. Cependant, les scènes de chasse au lion sont de haute fantaisie. La force prodigieuse de l'animal, qui joue un si grand rôle dans le symbolisme religieux du Moyen Age, a amené le dessinateur à nous le montrer dévorant un homme malgré l'épée qui l'a percé de part en part.

Les dessins botaniques ont disparu presque complètement ; très intéressante est la façon dont Villard fait des dessins géométriques d'hommes et d'animaux, réduisant leurs formes à des schémas.

Depuis peu nous connaissons un autre volume de dessins semblables, ceux-ci anglais et du dernier quart du XIV^e^ siècle avec des additions d'environ 1400[2]. Cet album se trouve dans la bibliothèque qu'a laissé Pepys, secrétaire de la marine anglaise à la fin du XVII^e^ siècle, esprit curieux, fort connu comme auteur d'un journal de sa vie.

Je ne vais pas en énumérer le contenu puisque celui-ci correspond parfaitement à celui de l'Album de Villard avec les mêmes types humains et les mêmes animaux dont souvent un grand nombre est entassé sur une page,

1. Bibliothèque nationale, ms. français 1909. Cf. J.-B.-A. Lassus et A. Darcel, *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e^ siècle*, Paris, 1858.

2. M. R. James. *An English Medieval Sketchbook, n° 1916 in the Pepysiane. Library Magdalen College, Cambridge*, the Walpole Society, XIII, 1925.

comme fit l'architecte français, en y ajoutant cependant un nombre considérable d'études d'oiseaux, mais en laissant également de côté l'élément botanique.

Si nous devions juger les décorations profanes du XIII^e siècle uniquement d'après les dessins de Villard, nous arriverions à la conclusion que les sujets furent surtout des grands seigneurs et des dames habillées de beaux vêtements, assis ou debout, ou bien des animaux. Dans ce cas, le répertoire de Villard aurait été assez différent de celui que nous rencontrons en France, dès la première moitié du XIV^e siècle, et dont il nous reste un délicieux exemple dans le palais des papes à Avignon.

PAGE DE L'ALBUM
DE VILLARD DE HONNECOURT
(Bibliothèque nationale, Paris.)

D'ailleurs, le fait que dans la décoration profane du XIII^e siècle les motifs botaniques n'entraient que bien peu est aussi confirmé par l'exemple que fournit le château de Hessenhof à Schmalkalden, qu'on a daté des environs de 1215 et où fut représenté le roman chevaleresque de *Iwein*[1]. Au reste, les représentations de ce genre continuèrent à exister pendant longtemps, mais on n'y rencontre qu'une mise en scène où la partie botanique manque, ou bien n'a que peu d'importance.

Les dessins de Villard confirmeraient donc l'hypothèse que de son temps

1. O. Gerland, *Die spaetromanische Wandmalerei im Hessenhof zu Schmalkalden*, Leipzig, 1896.

les décorations, où la verdure jouait un rôle important, n'existaient pas, et on pourrait encore citer un autre exemple à l'appui, bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre française.

Dans une salle du palais municipal de San Gemignano, il y a des fresques datées de 1242 représentant la chasse, donc un sujet où la végétation aurait dû prendre une place importante. Or, elle fait à peu près complètement défaut, et cela nous frappe encore dans des miniatures françaises du XIII^e^ siècle, où la chasse est représentée, comme celle illustrant la *Vie de saint Denis* de 1250, à la Bibliothèque nationale de Paris. Dans toutes ces représentations, nous ne trouvons qu'une ou deux petites plantes par lesquelles l'artiste a voulu suggérer dans quelle sorte d'entourage se passait l'événement, sans cependant représenter le lieu de l'action[1].

Il serait difficile de préciser l'origine des décorations où la végétation domine de ces fresques délicieuses où le fond consiste dans un feuillage ininterrompu. Toujours est-il que si ce motif était pas connu du temps de Villard, cela ne fut, en revanche, pleinement développé vers le milieu du XIV^e^ siècle quand, selon toute probabilité, Matteo da Viterbo, avec des aides français et italiens, décorait la chambre de la garde-robe au palais des papes à Avignon[2].

Il est vrai que ce sont des scènes de chasse et de pêche, mais il n'est pas douteux que l'objet de ces fresques fut d'obtenir un effet décoratif dont l'élément principal était la verdure. C'est, d'ailleurs, vers cette même date que furent exécutées les décorations du Palazzo Davanzati, à Florence, et celles dont les fragments se conservent au Musée San Marco de la même ville et où on trouve des verdures assez touffues dans lesquelles de petits oiseaux sont perchés. Dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle, Andrea da Firenze introduit une végétation assez riche dans les fresques de la chapelle des Espagnols, au cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

Il me semble assez probable que les fresques d'Avignon constituent un des premiers exemples de ce genre de décor.

Rappelons-nous, d'ailleurs, que ce furent des artistes des Pays-Bas,

1. Ms. français 1098, publié en reproduction par la Bibliothèque nationale. Des exemples intéressants d'absence de végétation nous sont fournis par les fresques du château Lichtenberg en Tyrol, de 1400 environ. Dans la représentation de la cueillette des roses il n'y a que les rinceaux strictement nécessaires pour que les roses puissent pousser. Cf. J. v. Schlosser, *Die Wandgemaelde aus Schloss Lichtenberg in Tirol*, Vienne, 1916, pl. VII et IX. Dans la miniature italienne du XIII^e^ siècle des ms. *Federici II, Tractatus de Arte venandi* à la Bibliothèque du Vatican, il n'y a pas de fond du tout. Cf. E. Beissel, *Vaticanische miniaturen*, Freiburg, i. B., 1893. p. 39, pl. XX.

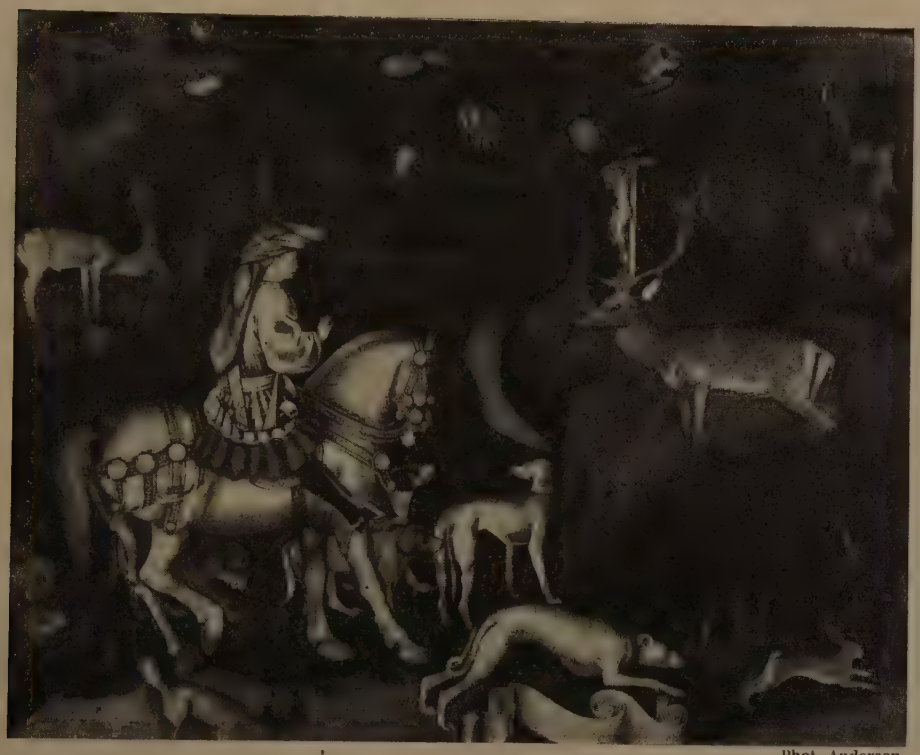
2. Au sujet de ces fresques, voir la belle étude de R. André Michel, *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie*, Paris, 1920, p. 1.

LA CHASSE AU FAUCON

FRESQUE DE LA TOUR DE LA GARDE-ROBE, XIV^e^ SIÈCLE.

(Palais des Papes, Avignon.)

travaillant en Bourgogne, qui semblent les premiers avoir développé le paysage naturaliste dans le fond de leurs tableaux ; les panneaux de Broederlam au Musée de Dijon en sont les exemples les plus connus. On n'en trouve rien chez les maîtres italiens du XIVe et du commencement du XVe siècle ; il est vrai que nous avons des paysages d'Ambrogio Lorenzetti, mais j'appellerai ces peintures plutôt des études



Phot. Anderson.

VISION DE SAINT EUSTACHE, PAR PISANELLO

(National Gallery, Londres.)

d'espace et d'horizons que des reproductions fidèles des charmes du paysage.

Les fresques d'Avignon nous donnent une idée assez précise de ce que doivent avoir été d'autres fresques françaises, de la seconde moitié du XIVe siècle, dont l'existence ne nous est connue que par quelques documents. Ainsi nous savons que la galerie de l'appartement de la reine avait été ornée, sur l'ordre de Charles V, de fresques représentant sur un fond vert « une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux, des arbres fruitiers, des fleurs et des enfants jouant et mangeant des fruits ». En 1380, le même roi fit décorer une litière de voyage avec des feuillages de

chênes et des fougères vertes ; sur les côtés se trouvait une chasse au daim[1].

Les peintures de forêts, d'arbres et de plantes accompagnaient forcément des représentations de chasses. Ainsi, on trouve des jolis fonds de verdure dans certaines miniatures d'un des exemplaires du livre de chasse de Gaston Phébus, comte de Foix, à la Bibliothèque nationale de Paris. A vrai dire, il y a dans presque toutes ces enluminures un fond orné d'un dessin conventionnel. Si nous voulons considérer l'aspect italien de cette décoration végétale, nous devons nous occuper en premier lieu des œuvres de Pisanello, l'artiste qui, au début du xv^e^ siècle, produisit des peintures où tous les éléments qui constituèrent la décoration profane trouvaient leur expression la plus parfaite. Le fond du portrait de *Ginevra d'Este* au Louvre n'est qu'un champ de fleurs, et le tableau de *Saint Eustache* à la National Gallery, n'est qu'une transposition des fresques d'Avignon : le même sujet y est traité avec le même esprit, seulement presque un siècle plus tard. C'est bien la représentation la moins religieuse qui jamais ait été peinte d'un sujet sacré, l'amour de la nature émane de chaque détail.

La passion, que Pisanello avait pour les plantes et les bêtes, se manifestait sous une forme presque scientifique. Bien des dessins du célèbre recueil Vallardi ne peuvent avoir été exécutés qu'après une étude vraiment approfondie des sciences naturelles. Il y a des esquisses de feuilles, de fleurs, d'oiseaux, d'insectes et de chevaux, non seulement d'une finesse extrême, mais aussi d'une exactitude qui dépasse celle du coup d'œil ordinaire de l'artiste.

En cela comme en beaucoup d'autres points, Pisanello et Villard de Honnecourt se rejoignent. Il serait incroyable qu'un architecte français du xiii^e^ et un peintre véronais du xv^e^ siècle, se montràssent tellement d'accord si l'un et l'autre ne travaillaient pas, selon une même tradition, liés tous deux par les règles d'une même iconographie.

Le goût pour la végétation dans l'art de l'Italie du Nord au début du xv^e^ siècle apparaît partout. Les Madones de l'école de Vérone sont invariablement assises dans des champs fleuris. Chez Stefano da Verona ce sont parfois des jardins de roses enchanteurs ; le même motif se retrouve dans une célèbre miniature du Musée d'Innsbrück. On le retrouve parfois chez Gentile da Fabriano, lequel n'étant cependant pas à proprement parler du Nord de l'Italie ne le montre pas avec la même régularité. Des fonds de

1. P. Durrieu, *La Peinture en France*, dans *l'Histoire de l'Art*, dirigée par André Michel, III[1], Paris, 1907, p. 112.

verdure superbes se voient dans les fresques des douze mois au château de Trente; on retrouve d'ailleurs le même sujet, en Tyrol, dans la « Turmhalle » de Meran.

L'enchantement d'un parc ou d'un jardin ne fut aucunement un mystère pour les hommes du Moyen Age. Des traités de jardinage existaient en Italie déjà au XIII^e^ siècle et les poètes chantaient la campagne comme l'endroit de prédilection pour les amoureux. La vie joyeuse, élégante et galante avait, au Moyen Age, la nature pour cadre, et toute scène ayant pour sujet des

DESSIN POUR UNE FRISE DÉCORATIVE, PAR GIOVANNI DE GRASSI
(Bibliothèque communale, Bergame.)

seigneurs et des dames en train de se divertir, est représentée dans un entourage de verdure.

Cependant ces jolis décors ne méritent pas la dénomination de paysage ; celui-ci — à l'exception de Lorenzetti — n'apparaît à vrai dire que vers la fin du XIV^e^ siècle, d'abord chez les artistes de l'Europe centrale et spécialement chez ceux des Pays-Bas travaillant pour les ducs de Bourgogne, avec les superbes exemples que nous en ont laissés les frères de Limbourg continués par les van Eyck. Il avait auparavant pénétré en Italie, comme nous le montre le fond de certains tableaux de Gentile da Fabriano, et aussi Pisanello dans la fresque de saint George, à l'église de Santa Anastasia, à Vérone.

Quelques passages, chez Dante et chez Pétrarque, prouvent qu'ils observaient les beautés de la nature. Cependant, chez Pétrarque, ce sont plutôt les cris d'un enthousiasme lyrique, que lui arrachaient quelques beaux effets de lumière, que des poésies descriptives.

Existe-t-il des poésies françaises qui correspondent parfaitement à ces fresques de verdure animée de gibier, d'oiseaux et d'insectes, comme on en voit à Avignon et dans les dessins de Pisanello ?

Dans son ouvrage remarquable sur la mentalité du XIVe et du XVe siècle en France et dans les Pays-Bas, mon illustre compatriote, le professeur Huizinga, observe avec raison la différence de valeur entre les peintures superbes que van Eyck nous a laissées de la nature, et la description qu'en fit un poète célèbre de ce temps, Alain Chartier, qui se contenta en somme d'une énumération des éléments qui composent le paysage [1]. Cela est parfaitement juste, mais si on compare ces mêmes poésies à l'œuvre des fresques à végétation touffue du XIVe siècle, on verra que ce même esprit d'énumération sans grande valeur lyrique que manifeste un Alain Chartier, dominait aussi chez les peintres d'une génération précédente.

Les arbres, les lièvres, les lapins, les ruisseaux, les oiseaux aquatiques, les fleurs, en résumé tout l'inventaire qu'Alain Chartier nous fait de sa vision sans évoquer devant nos yeux un véritable paysage, nous le retrouvons dans les dessins de Pisanello et dans le fond de son *Saint Eustache*, où le paysage n'a en somme pas plus de réalité, mais pourrait être qualifié d'énumération figurée dans un esprit peu différent des vers du poète français, et il en est ainsi pour toutes les représentations de la nature que nous avons pu trouver avant que commençât à se former cet art plus réaliste, qui culmine dans les œuvres des van Eyck.

L'intérêt, qu'on portait aux animaux pendant le XIVe et le XVe siècle, et dont témoignent tant de peintures et de dessins, dérive bien plus des traditions médiévales, du grand succès des livres comme *le Bestiaire*, que de la passion que les nobles avaient pour la chasse. Ce dernier passe-temps a donné lieu à un ensemble de représentations spéciales.

On avait pour les animaux une curiosité qui, comme celle qu'on éprouvait pour les plantes, se rallie à des études d'histoire naturelle. Ainsi, par exemple, des collections d'animaux sauvages et des véritables petits jardins zoologiques existaient dans les châteaux princiers du Moyen Age.

Quand Villard de Honnecourt fit ses dessins de lions, il nous dit très nettement qu'il a dessiné d'après un modèle vivant, et des détails qu'il nous fournit, il résulte que c'était un lion dressé, qui, sur commande de son dompteur, faisait des tours. C'était donc dans une ménagerie que Villard voyait ce fauve comme probablement le porc-épic qu'il nous montre sur la même page.

Déjà Pétrarque nous parle de singes et d'autres animaux exotiques que possédaient les seigneurs de son temps. Dans le parc du château de Pavie

1. J. Huizinga, *Herfsty der Middeleeuwen*, Harlem, 1919, p. 478.

il y avait, selon une description de 1453, des léopards, des lions, des ours et des autruches, et, en 1452, le Bey de Tunis envoyait à Francesco Sforza des chameaux et des lions [1]. Les perroquets étaient assez communs ; Villard les a déjà dessinés comme d'ailleurs aussi des autruches et un ours.

Le Moyen Age admirait les animaux sous différents aspects, non seulement comme faisant partie de la nature créée, ce grand symbole qui mène l'homme vers la connaissance de Dieu, mais aussi, comme j'ai déjà dit,

DESSIN EXTRAIT DE L'ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT

(Bibliothèque nationale, Paris.)

parce qu'ils prennent une part active dans les légendes des saints, dans les fables d'Esope et de Phèdre et dans la Chanson de Renard.

Des fables d'Esope, par exemple, furent illustrées avant 1030, dans le réfectoire du monastère de Fleury, dans l'Orléanais [2], puis nous en trouvons sur un chapiteau roman de Tarragone, au portail occidental de la cathédrale d'Amiens, dans les superbes reliefs de l'église de San Pietro tout près de Spolète, et à la fin du XIII^e^ siècle dans les fresques de l'école de Cavallini, qui décorent la salle des Notaires, à Pérouse.

1. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1^re^ partie, chapitre 2 ; F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, I, Milan, 1913, p. 729.

2. J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendlaendischen Mittelalters : Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*. Neue Folge, VII, Vienne, 1895, p. 187

Je ne ferai pas une énumération des exemples de l'art gothique français où des animaux sont figurés. Il y a d'abord les représentations d'animaux fantastiques, ou bien des qualités surnaturelles qu'on reconnaissait à des animaux qui existaient effectivement[1].

Les plus belles représentations d'animaux dans l'art français sont celles du portail de la cathédrale de Lyon. Des animaux exotiques décorent la façade de la cathédrale de Sens où l'on voit l'éléphant, l'autruche et le chameau.

Le plus ancien exemple, que je connaisse de figuration d'animaux, dans la décoration de demeures princières du Moyen Age, est celui de la mosaïque décorant la salle de Ruggero au palais royal, et une salle du palais de « la Zisa » à Palerme, datant du XII^e^ siècle. Il est vrai que là aussi quelques-unes des représentations sont des scènes de chasse, mais les autres représentations nous montrent uniquement des lions, des cygnes, des paons et des cerfs dans des médaillons. Le décor du plafond de la salle de Ruggero, où il y a encore des lions, des griffons et un aigle couronné qui tient un lapin mort, semble en grande partie refait. Un fragment d'un décor semblable, également du XII^e^ siècle, se trouve au musée de Syracuse et montre un lion près d'un arbre.

Si, ensuite, le répertoire de la décoration profane, fondée sur le règne animal, s'est considérablement développé, nous retrouverons cependant, même à trois siècles de distance, cette prédilection pour le lion, l'oiseau et le cerf.

Nous sommes forcés de faire un saut assez long avant de retrouver des exemples d'une décoration semblable; cependant nous avons des documents et des dessins prouvant que l'animal gardait toujours une place prépondérante dans la décoration profane.

Ainsi, d'après les documents datant des années 1361, 1364 et 1366, Girard d'Orléans, peintre du roi, exécuta des décorations où les figurations d'animaux sont mentionnées d'une façon spéciale, à côté de chasses et d'autres sujets, et nous avons déjà vu qu'en 1380 des cerfs furent représentés sur une litière.

Nous avons une description du XVI^e^ siècle de la décoration du château de Pavie, dans l'*Istoria dell'antichità, nobiltà e delle cose notabili della citta di Pavia* de Stefano Breventano (1570) qui mentionne des représentations de lions, de léopards, de tigres, de lévriers, etc., surtout dans les salles qui donnaient sur le parc[2].

1. E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e^ siècle*, p. 332.

2. Michiel, plus connu comme « l'anonimo Morelliano » qui écrivait également au XVI^e^ siècle, attribuait ces peintures à Pisanello. Cf. H. Frimmel, *Der anonimo Morelliano, Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik, neue Folge*, I, Vienne, 1888, p. 30.

Les seules œuvres d'art qui nous restent, pour nous donner une idée de ce genre de représentations, sont : le fond du tableau de *Saint Eustache* de Pisanello et des albums de dessins, en premier lieu celui de Pisanello lui-même, puis de dessins lombards du commencement du XV^e^ siècle dans un

Phot. Alinari.

LA FONTAINE DE JOUVENCE

FRESQUE PIÉMONTAISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE

(Castello della Manta.)

petit album à l'Académie de Venise, dans un autre au Cabinet des Estampes de Rome, et dans celui de Giovanni de Grassi à la Bibliothèque de Bergame datant de la fin du XIV^e^ siècle. De la main du même, sont certaines miniatures représentant des animaux dans le manuscrit d'une encyclopédie d'histoire naturelle à la Bibliothèque « Casanatense » à Rome (n° 459)[1], tandis que les albums de Villard de Honnecourt et l'artiste anglais nous montrent

1. Toesca, *Pittura e Miniatura*, p. 334.

que les mêmes motifs de décoration existaient en France au milieu du XIII^e siècle et en Angleterre vers la fin du XIV^e.

Les dessins de Pisanello ont un aspect qui fait penser bien plus à un livre d'histoire naturelle qu'à une œuvre décorative. Même en enlevant à Pisanello un bon nombre des esquisses d'animaux se trouvant dans le recueil Vallardi, il nous reste une quantité d'études que nous devons à l'artiste lui-même, qui certainement n'ont pas été faites en vue de quelque fresque à peindre dans une demeure seigneuriale : ainsi tous ces dessins, qui ont pour sujet la décrépitude et la mort du cheval, ne sauraient avoir servi à ce but. C'est ce goût du maître pour le réalisme qui lui a fait dessiner le cadavre d'un chien et qui aussi l'a poussé à retourner jour par jour, près du gibet, pour faire ces études des différents états de décomposition du pendu.

D'ailleurs toutes les esquisses d'animaux de Pisanello ont été exécutées avec cette même curiosité minutieuse dénotant un esprit scientifique. Tout le règne végétal et animal lui semblait intéressant et il dessinait des quantités de choses, qui ne lui servaient jamais, mais qui attiraient son attention.

Tous les artistes n'avaient pas une vision aussi exacte ou une main aussi habile. D'une qualité fort médiocre, par exemple, sont les dessins d'animaux du petit carnet conservé à la galerie de Venise. Ils ont été exécutés à la pointe d'argent et rehaussés de blanc[1]. On y trouve plusieurs dessins de lion, un éléphant, un sanglier, un cerf, un chamois, des lapins, des chiens de chasse et quelques autres animaux.

Dans un autre album se trouvant au Cabinet des Estampes de Rome[2], le nombre d'études d'animaux est très petit : léopards, ours enchaînés, chameaux, chiens et chèvres, mais cette série a pourtant son importance, puisqu'il est évident que de nouveau il s'agit d'une collection de dessins destinés à la décoration ; la plupart montrent des sujets profanes. Ces dessins probablement aussi lombards et de la même époque sont cependant d'une qualité très supérieure.

Bien plus nombreux sont les dessins d'animaux dans les recueils de la collection Edmond de Rothschild à Paris — que je connais seulement par une courte description[3] — et de la Bibliothèque de Bergame, signé sur le verso de la 4^e page par Giovanni de Grassi, architecte, sculpteur,

1. G. Fogolari, *I disegni della R. Galleria dell Accademia (di Venezia)*, Milan, 1913, p. 11.

2. G. Bariola, *Quaderno di disegni del principio del sec. XV, di un Maestro dell'Italia settentrionale, le Gallerie nazionali Italiane*, V, 1902, p. 360.

3. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII [1], Milan, 1911, p. 252.

peintre et miniaturiste, qu'on rencontre pour la première fois en 1369 et qui mourut en 1398. Son album nous fournit donc un exemple lombard de la fin du XIVe siècle. Je ne vais pas énumérer tous les animaux que le dessinateur y a montrés. Il y en a de toutes sortes, des exotiques, des sauvages, des domestiques, des oiseaux et même un rat[1].

Très importants pour notre sujet, sont deux dessins de frise, qui nous montrent de quelle manière les animaux servaient dans la décoration des parois ; l'un a pour motif des guépards couchés dans l'herbe, l'autre des lapins au milieu d'un décor floral.

FIGURES DE HÉROS
DESSIN DU COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE
(Cabinet des Estampes, Rome.)

Quelques figurations de cerfs se rencontrent dans un album de dessins véronais, très près de Stefano da Verona, aux Uffizi de Florence[2]. Stefano lui-même — selon le dire de Vasari — mettait des oiseaux et autres animaux dans ses représentations religieuses.

L'ancêtre de ces dessinateurs d'animaux fut Villard de Honnecourt, dans l'album duquel ces motifs ne manquent pas. Il est vrai que le répertoire est un peu restreint, mais pourtant les points de contact sont très nombreux et il me semble certain que nous nous trouvons devant une tradition, dont Villard nous montre la première manifestation et Pisanello une des dernières.

1. P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovanni de' Grassi* dans *L'Arte*, 1905, p. 338 ; du même, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, p. 291.

2. Ces dessins portent les nos 2264, 2281, 18304 et 18303.

Les représentations allégoriques et les personnifications ne furent pas très en vogue dans la décoration des habitations seigneuriales; les exemples qu'on en connaît sont plutôt rares. Quant aux représentations des « Arts libéraux[1] », nous en rencontrons déjà des mentions nombreuses à l'époque carolingienne[2], puis il en existe un exemple dans une mosaïque romane, fixée dans le mur du séminaire d'Ivrée. D'autres exemplaires très connus sont les sculptures dues probablement à Giotto et à Andrea Pisano sur le campanile de Florence, celles de la chaire de Niccolo Pisano à Sienne, et de Giovanni Pisano sur la base de la chaire de Pise. On les retrouve dans les célèbres fresques d'Ambrogio Lorenzetti au palais public de Sienne, d'Andrea da Firenze dans la chapelle des Espagnols, à Florence, dans les fresques de Guariento à l'église des Eremitani à Padoue et dans les dessins du Cabinet des Estampes de Rome, qui, comme sujet au moins, correspondent à ces fresques[3], puis aussi sur des chapiteaux du palais ducal de Venise, sur le tombeau de Robert d'Anjou, à l'église de Santa Chiara à Naples et sur un panneau de l'école de Pesselino dans la collection Wittgenstein à Vienne[4]. A part ce dernier exemple, les fresques de Lorenzetti et la fontaine de Pérouse, les Arts libéraux se trouvaient surtout représentés dans les églises.

Des exemples d'allégories des Arts libéraux décorant des habitations princières se rencontrent au château de Runkelstein et à Foligno, dans le palais des Trinci ; ces figurations se trouvent ensemble avec les personnifications des planètes[5], combinaison dont il existe des exemples bien plus anciens. Ainsi, au XII^e^ siècle, le lit de la comtesse Adèle de Blois était orné des représentations des sciences avec Hippocrate et Galien, tandis que les constellations de planètes se voyaient dans la voûte de la chambre[6]. Certaines sciences ont été personnifiées dans une tapisserie allemande du

1. P. D'Ancona, *Le Representazioni allegoriche delle Arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento*, dans *L'Arte*, 1902, pp. 137, 211, 269, 390 ; du même, *l'Uomo e le sue opere*, Florence, 1923, p. 117 avec bibliographie.

2. J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Gesch. der Karolingischen Kunst* dans *Quellenschriften zur Kunstgesch, und Kunstteknik. Neue Folge, IV*, Vienne, 1893, p. 373; du même *Quellenbuch*, p. 121.

3. A. Venturi, *Il Libro di Giusto, Gallerie nazionali Italiane*, IV, 1901, p. 338, V, 1902, p. 391 ; du même, *L'Arte*, VI, 1903, p. 79 ; J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der Künstlerischen Ueberlieferung*, dans *Jahrb. der kunsthist. Samml des Allerh, Kaiserh*, XXIII, p. 327 ; du même, *Giusto's Fresken in Padua*, id. vol. XVII.

4. Weissbach, *Francesco Pesellino, etc.*, Berlin, 1901.

5. M. Salmi, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno*, dans *Bollettino d'Arte, del Minist. della Pub. Istr.* XXII, 1919, Septembre-Décembre.

6. J. v. Schlosser, *Quellenbuch*, p. 218.

XIII^e siècle représentant le mariage de Mercure avec la Philologie, à l'église du château de Quedlinburg[1].

En outre des Arts libéraux et des planètes, on rencontre au palais de Foligno les représentations des différents âges de l'homme. Or, ici nous nous trouvons devant un ensemble de trois séries assez différentes, une combinaison qui n'est pas cependant sans précédents. L'idée fondamentale fut celle-ci : « Toute la vie humaine était divisée en sept longues périodes, durant lesquelles l'homme est soumis à l'influence d'une planète déterminée et doit diriger son esprit vers l'étude d'une des sept sciences[2]. » Des repré-

Phot. Alinari.

LES PREUX

FRESQUE PIÉMONTAISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE

(Castello della Manta.)

sentations de cette théorie, connue de Boëce et de Dante, se trouvent sur les chapiteaux du palais ducal de Venise, dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, au palais public de Sienne, dans les dessins qui semblent correspondre aux fresques de Giusto da Padova à l'église des Eremitani, dans les reliefs du campanile de Giotto et les fresques d'Andrea da Firenze de la chapelle des Espagnols à Florence[3].

Les fresques, postérieures à 1420, de la salle della Ragione à Padoue, illustrent plutôt l'influence des planètes sur les parties de la vie humaine, dont il existe d'ailleurs beaucoup d'exemples plus anciens[4].

1. J. Lessing und M. Creutz, *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*, Berlin, s. d., pl. 1, etc.
2. D'Ancona, *op. cit.*, p. 121.
3. D'Ancona, *op. cit.*, p. 132.
4. D'Ancona, *op. cit.*, p. 77.

Il y a encore d'autres peintures décoratives ombriennes, qui nous fournissent des représentations des Arts libéraux. Une longue série de fresques, détachées d'une maison de Pérouse et maintenant à la galerie de Budapest, nous les montrent également. Celles-ci, comme les figurations de Foligno, semblent dater du premier quart du xv^e^ siècle, seulement comme on ne sait pas exactement la destination de la maison d'où viennent ces fresques, on ne pourrait pas les citer comme exemple de décoration de demeure seigneuriale.

Plus tard cependant les personnifications des Arts libéraux deviennent un des sujets favoris dans la décoration des palais. Federigo d'Urbino en avait fait exécuter pour sa bibliothèque et quatre de ces panneaux existent encore : ils sont partagés entre les Musées de Berlin et de Londres et ont été souvent attribués à Melozzo da Forli ; dans le même palais une porte fut décorée avec des mosaïques en bois représentant les mêmes sujets ; Pinturicchio les montrait dans l'appartement Borgia au Vatican. De Botticelli, nous avons une fresque de Lorenzo Tornabuoni conversant avec les personnifications des Arts libéraux au Louvre, provenant de la villa Lemmi, près de Florence, et Agostino di Duccio fit des reliefs se trouvant au « Tempio » des Malatesta, à Rimini.

Les personnifications des Vices et des Vertus furent naturellement représentées, surtout dans les églises, et on les rencontre déjà parmi les mosaïques de Saint-Marc de Venise. Villard de Honnecourt a ébauché dans son album quelques esquisses de figures semblables et les exemples les plus connus dans l'art religieux italien sont ceux de Giotto à la chapelle de l'Arena à Padoue. Dans des monuments publics, on en rencontre sur des chapiteaux du palais des Doges à Venise et dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti au palais public de Sienne. On en retrouve d'ailleurs dans l'album de dessins lombards au Cabinet des Estampes de Rome, et Cola di Rienzo se servait de représentations de Vertus pour sa propagande politique[1].

Comme sujet allégorique dans la décoration des demeures princières, nous trouvons encore la *Fontaine de Jouvence* du château de Manta à Saluces, en Piémont, et le Triomphe de la Mort dans le palais de Sclafani à Palerme : sujet lié avec le précédent puisque on y voit la miraculeuse fontaine qui rend la jeunesse aux vieillards. Il me semble d'ailleurs très probable que l'auteur de la fresque de Palerme était lombard, c'est-à-dire d'une partie de l'Italie située près de celle où fut exécutée la fresque de Manta et parmi les dessins lombards du Cabinet des Estampes de Rome

1. J. v. Schlosser, *Quellenbuch*, p. 367.

il y a un croquis d'une fontaine qui rappelle quelque peu celle de la fresque piémontaise. Le sujet lui-même fut bien connu dans l'art français de la fin du XIVe siècle, et il existe plusieurs documents qui mentionnent des tapisseries où figurait la Fontaine de Jouvence, mais la même représentation se voit encore dans des ivoires français et en Italie sur des faïences, sur des meubles, sur des miniatures et sur des gravures du

Phot. Alinari.

CONVERSATION GALANTE. FRAGMENT DU TRIOMPHE DE LA MORT ATTRIBUÉ A FRANCESCO TRAINI

(Campo Santo, Pise.)

XVe siècle[1]. Peut-être faut-il reconnaître la Fontaine de Jouvence dans un fragment, qui subsiste de la décoration de la cour du château de Poppi en Toscane, où on trouve également une Roue de la Fortune, autre sujet allégorique assez répandu dans la décoration profane[2]. Boccacce, dans son *Amorosa Visione* décrivant les décors d'un palais, nomme la Roue de la Fortune et la Fontaine immédiatement l'une après l'autre. Villard de Honnecourt l'a dessinée (feuille 21, verso); une représentation du XIIIe siècle

1. D'Ancona, *op. cit.*, p. 27.

2. Heider, *Ueber das Glücksrad, Mittheil der Central Comm. für Denkmalpfl.* IV, 113; Weinhold, *Glücksrad und Lebensrad,* dans *Abhandl. der Preus. Ak. der Wissensch,* 1892 ; Mâle, *L'Art religieux au XIIIe siècle,* p. 117 ; D'Ancona, *op. cit.*, pp. 11, 80.

se trouve dans le grand arc de triomphe au centre de la ville de Fabriano et il est question de cette roue dans une description italienne du XIVe siècle de la décoration d'un palais que nous donne une poésie intitulée : *La Intelligenzia*. Au château de Lichtenberg, il en reste un exemple.

Citons encore des allégories politiques comme celles du bon et du mauvais gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti au Palais public de Sienne, motif qui décore plusieurs reliures des registres officiels de la même ville, et auquel se rattache aussi la représentation de l'expulsion de Gautier de Brienne, de Florence (1343) : fresque, peut-être due à Maso, qui se trouve dans l'ancienne Tour du palais du podestà à Florence.

En grande faveur furent ces séries de figures historiques ou légendaires tantôt des héros du Moyen Age, tantôt des personnages de l'antiquité qu'on désigne souvent sous le nom de « preux ». Des exemples très nombreux nous restent de ce genre de décoration profane [1].

Le cycle des héros n'était pas bien défini, c'est-à-dire que plusieurs grandes figures de la Mythologie de l'Ancien Testament et des romans de chevalerie entraient en considération. Une série très étendue nous est fournie par l'album des dessins attribué parfois à Giusto da Padova, mais qui semble plutôt du commencement du XVe siècle et qui est au Cabinet des Estampes de Rome. Nous y trouvons plus de soixante-dix personnages ; la grande majorité des figures est empruntée à la mythologie ou à l'histoire antique, cependant nous y voyons David et Goliath, Judith, Josué, et encore Godefroy de Bouillon, Arthur, Pépin, Charlemagne, Guillaume de Normandie, Barolus, premier roi de Sicile, Totila, roi des Goths, etc.

(*La suite prochainement.*) VAN MARLE

1. P. Schubring, *Uomini famosi* dans *Rep. f. Kunstwiss*, XXIII, 1900, p. 421.

LE PLUS ANCIEN PLAN DE VERSAILLES

On devine avec quel émoi je l'ai découvert, en examinant la collection jadis formée par le géographe d'Anville (1697-1782) et récemment entrée à la Bibliothèque nationale. Les diplomates qui, depuis cent quarante ans, consultaient ces dix mille cartes, alors acquises par Vergennes et conservées jusqu'à ces tout derniers temps au Département des Affaires étrangères, réservaient leurs soins à de plus lointains pays. Personne, à ma connaissance, n'avait jamais signalé ce plan. Barbié du Bocage le père, dans son catalogue sommaire de la collection dressé en 1780 sous les yeux mêmes du vieux maître[1], le mentionnait avec cette remarque : « M. d'Anville croit qu'il a été fait avant Louis XIV. » Jean-Guillaume Barbié du Bocage, son fils, dans un catalogue plus étendu (1827), ne daignait l'honorer d'aucune attention spéciale.

C'est une pièce manuscrite sur papier, à l'encre et au crayon, relevée d'aquarelle, dont les deux feuilles inégales, réunies et pliées à la grandeur de leur portefeuille jésus, mesurent ensemble 0 m 75 de largeur sur 0 m 81 de hauteur. On lit au verso deux titres d'écriture différente, l'un du XVII^e siècle tardif et l'autre du XVIII^e : « Versailles ancien » et : « Plan du parc de Versailles et des environs ». Orienté le Nord à droite et dressé à l'échelle le plus souvent approximative du 1/7000^e (un pouce pour cent toises)[2], le plan comprend la région située entre Choisy-aux-Bœufs au Sud-Ouest (à mi-chemin de Versailles et de Saint-Cyr), Buc au Sud-Est, Clagny au Nord-Est et la porte actuelle de Bailly au Nord-Ouest. Il ne porte ni date ni signature. J'en voudrais montrer l'intérêt historique et la haute valeur documentaire à nos lecteurs, qui n'ont pas oublié le travail où

1. N° 227. Ce catalogue est au Cabinet des Cartes (cote Ge DD 2044).
2. N° 833 du catalogue de 1827. Le plan porte actuellement la cote Ge DD 2987 (833).

M. Louis Batiffol leur révélait, en novembre 1913, le nom et l'œuvre de Philbert Le Roy, premier architecte de Versailles[1].

* * *

Il ne faut pas demander à un cartographe du XVII^e^ siècle les précisions topographiques exigées aujourd'hui du moindre géomètre. Les hauteurs sont indiquées ici par des hachures à la sépia, les eaux par des traits et des taches d'un bleu verdâtre, les bois par des lavis d'un vert plus tendre. La cartographie « humaine » est plus attentive aux tuiles rouges du commun, aux ardoises bleues des privilégiés, aux enclos et aux chemins marqués par des lisérés gris, par des crayonnages exprimant le morcellement du sol.

Une butte boisée à l'Orient : c'est la montagne de Montreuil, depuis butte Montbauron, dont on ne voit ici que le versant Ouest. Une pente au Midi, sommée de frondaisons : c'est Satory. Le reste est plat ; nous parcourons le val de Galie, petit pays particulier avec son « ru », tributaire de la Mauldre, ramassant sur les marnes plusieurs ruisseaux venus d'étangs alors nombreux : grand étang de Clagny au Nord-Est, le principal, « étanceau » ou étang des Marais, étang des Bruyères, grand étang ou étang Puant, ces trois derniers couvrant respectivement 10, 10 et 18 arpents vers l'emplacement actuel de la cathédrale Saint-Louis, du Potager, de la pièce des Suisses et dans la plaine du Mail, mare appelée depuis « de la Ménagerie », mare aux Bœufs, aujourd'hui bassin de Choisy. Les ruisseaux confluent vers la future « petite Venise » et le prochain emplacement du canal de Louis XIV ; les arbres qui les bordent et les signalent s'alignent çà et là en menues taches vertes.

Dix établissements humains figurent au pourtour. De Montreuil on ne voit que la montagne ; de Buc, au delà du bois Saint-Martin, que deux

1. Batiffol (Louis). ***Le château de Versailles de Louis XIII et son architecte Philbert Le Roy*** (***Gazette des Beaux-Arts***, 1913, t. II, pp. 341-371, avec 9 figures). Je citerai aussi, du même auteur, ***Le roi Louis XIII à vingt ans***. Paris, Calmann-Lévy, 1912, In-8, p. 636 et suiv. et, pour la topographie, Foncin (Myriem), ***Versailles, étude de géographie historique***. (***Annales de géographie***, XXVIII [1919], p. 321.) — Mon confrère M. Ch. Hirschauer, conservateur de la Bibliothèque municipale de Versailles, ancien membre de l'École française de Rome, prépare avec un érudit local, M. Lery, un recueil de tous les plans de Versailles réduits à une même échelle (120 plans, depuis 1672 environ, à la date de 1921. Cf. ***Comité des travaux historiques. Bulletin de la section de géographie***, XXXVI [1921], p. XXV-XXVI, séance du Congrès des Sociétés savantes, du 30 mars). Je tiens à les remercier des renseignements qu'une autre occasion leur a permis de me donner, avec une bonne grâce à laquelle je suis très sensible. Je dois associer à ces noms celui de mon confrère M. André Lesort, archiviste de Seine-et-Oise, qui m'a indiqué le bon chemin, et non pas seulement cette fois-ci.

maisons et une grande ferme formée d'une aile unissant deux pavillons. Plus à l'Ouest, ce bâtiment en équerre ouvert sur le chemin de Guyancourt, c'est la grange Lessart, inséparable de la seigneurie de Versailles, et acquise par Louis XIII, le 8 avril 1632, de Jean-François de Gondi, archevêque de Paris. Voici, en suivant ce même chemin, les trois maisons, la ferme-manoir et la chapelle de Satory.

Un moulin, au couchant, sur la pente, annonce Choisy-aux-Bœufs, village situé au Sud du chemin de Trappes et dont l'église ne sera démolie qu'en 1686[1]. A cheval sur ledit chemin, le hameau de la Petite-Normandie surveille les abords de Saint-Cyr. Une grande exploitation rurale borde la même voie au Nord ; c'est la ferme de la Boissière, avec ses trois corps de bâtiments et ses onze cabanes alignées autour d'une vaste cour vers la future Ménagerie. Tout à l'Ouest, une autre ferme carrée d'Ile-de-France, plus célèbre et encore exploitée de nos jours ; c'est Gally ou le « Val de Galie », dépendance du prieuré de Choisy-aux-Bœufs, et, par lui, de la très parisienne abbaye de Sainte-Geneviève, qu'elle ravitaillait copieusement : vingt-huit muids de grains, quatre porcs gras, douze douzaines de pigeons et cent sous de fermage annuel[2]. Il s'agit ici d'un grand domaine avec ailes en retour, cour centrale, pavillons annexes et jardin divisé en quatre carrés.

LE VILLAGE DE TRIANON

Mais Sainte-Geneviève avait, depuis le XII^e siècle et pour quelques années encore, un bien autre domaine tout près de là. Regardez ces quatre masures paysannes, cette petite chapelle rurale dédiée à Notre-Dame et succursale de Choisy-aux-Bœufs, cette croix de cimetière : vous êtes à Trianon ! Plus loin, au Nord-Est, vous découvrez les six chaumières de Saint-Antoine du Buisson, au carrefour du chemin de Saint-Germain. Enfin, par delà son grand étang, le Clagny des Incurables montre ses trois pelouses et sa

1. Arch. nat., O 1* 3871, p. 539.
2. Batiffol. *Le roi Louis XIII à vingt ans*, p. 641.

maison, que posséda jadis Pierre Lescot, l'architecte du Louvre, et que le Grand Roi, après occupation provisoire, achètera le 30 novembre 1665[1]. On en voit sans doute ici le « manoir principal, composé d'une grosse tour quarrée et plusieurs autres bastimens, un jardin et parterre, un verger planté d'arbres, un grand parc... », en tout quarante arpents, que Mansart va transformer au profit d'une favorite. La croix de Clagny, limite du domaine, manque sur notre plan.

De Trianon à Noisy et Bailly courait un chemin croisant celui de Villepreux et aboutissant à la ferme de Gally, d'où une autre voie rejoignait Choisy-aux-Bœufs. On venait de Buc par un chemin particulier branché sur celui de Guyancourt. Au Chesnay arrivait une desserte partant de Saint-Antoine. Par Clagny on débouchait de Rueil.

Petits passages de pauvres gens, demain allées royales et grandes avenues du parc! Voyageurs et rouliers suivaient d'autres itinéraires, d'importance d'ailleurs secondaire. De Saint-Germain par Rocquencourt et Saint-Antoine, de Guyancourt par Satory, de Montfort-l'Amaury par Trappes, Saint-Cyr et la Boissière, de Paris enfin, comme nos automobiles, par le pont de bois de Saint-Cloud, Ville-d'Avray et Clagny, on gagnait la grand'rue, courant d'Est en Ouest, le long des étangs, où les auberges Gourelier, de la *Corne de Cerf*, de l'*Image Notre-Dame* accueillaient les équipages et les piétons. Cette petite étape, avec ses quatre foires saisonnières, à cheval sur le chemin des bœufs de Normandie qui avaient valu à Choisy son nom distinctif, c'était le Versailles des Gondi.

* * *

Il s'était formé, ce village, au nom peut-être italien, propriété d'un prélat d'origine italienne, et où quelques Italiens encore allaient travailler, — mais à quels ouvrages français! — autour de son église et de son château féodal, sur une quinzaine d'hectares. L'église qui sera démolie en 1678, avait pour patron saint Julien de Brioude, martyrisé en 302, titulaire aujourd'hui encore d'une chapelle à Notre-Dame de Versailles et d'une rue sise au lieu même du vieux sanctuaire. Voici l'édifice, en haut du village, vers l'ancien grand commun transformé en hôpital militaire; on en aperçoit l'abside, le clocher latéral au Nord de la façade. La nef, aux fenêtres romanes, datait du XII^e^ siècle. Le portail Ouest, en tiers-point, du XIII^e^ siècle, est invisible ici, comme la rose du pignon: nous les retrouverons sur la gravure d'Israel Sylvestre (1674) où la modeste

1. Arch. nat., O^1^ 3871, pp. 1085-1087.

église se cache, à droite, derrière le mur des jardins royaux[1]. Le clocher porte une flèche en charpente ; le toit est couvert d'ardoises. Le presbytère est tout proche ; une croix, au Nord, indique le cimetière. Non loin de là, vers le Nord-Est, un bâtiment à cinq fenêtres, haut d'un simple rez-de-chaussée et lui aussi couvert d'ardoises, s'allonge dans l'axe d'une avenue qui rejoint l'entrée de l'actuelle avenue de Paris ; c'est probablement le prieuré, un prieuré sans moines.

Du manoir seigneurial en ruines, le plan ne montre rien. Le village proprement dit comprend ici treize bâtiments pour la plupart longs de plusieurs « travées », soit sept constructions au Sud et six au Nord du chemin de Trappes qui forme la rue centrale. On remarque deux grandes fermes vers la sortie Ouest, à la croisée du chemin de Buc ; mais il est bien difficile de reconnaître la « ruelle commune », la « ruelle des grains » et autres voies dont les actes notariés gardent le souvenir. Au carrefour, on n'aperçoit ni carcan, ni « justice », ni cette pierre qui servait aux proclamations. Le village, qui subsistera jusqu'en 1672, pouvait compter de quatre à cinq cents habitants.

LE VILLAGE DE VERSAILLES ET SES ABORDS

* * *

Pénétrons à présent dans le domaine royal.

Un arpentage opéré du 5 au 9 août 1624 en évaluait l'étendue première à 117 arpents (environ 40 hectares). Ce qui nous apparaît ici est beaucoup plus grand. Nous savons que le 28 juillet 1631, l'architecte Philbert Le Roy

1. Reproduite dans l'article de L. Batiffol (*Gazette*, 1913, t. II, p. 363).

avait signé un contrat pour la construction, par ses soins, d'un mur d'enceinte, haut de dix pieds, épais de dix-huit et vingt pouces, en moellons et mortier, avec enduit ; en février 1636, il en avait construit, pour 23116 livres 10 sols, 4203 toises carrées, soit au plus 2521 toises linéaires. Or, des chiffres portés sur notre plan, il résulte que le grand mur entourant le parc mesurait au Nord-Ouest 1140 toises, 2050 à l'Ouest et 1219 au Sud-Ouest, au total 4409 toises linéaires [1]. A voir ici un document émané de l'architecte ou de ses gens, nous serions loin de compte. On verra plus loin qu'il s'agit bel et bien d'un autre mur.

Celui dont je viens de parler partait du château, gagnait Satory qui s'abritait à son ombre si courte, englobait les bois jusqu'au moulin de Choisy, tournait au Nord par les allées actuelles de Choisy et des « Ha ! Ha ! » que coupe le grand canal au moment de s'achever en pièce d'eau, et laissait à quatre cents toises au dehors la ferme de Gally : cette limite est encore bien visible sur la carte des environs de Paris, dressée en 1674 par l'Académie des Sciences [2]. De là, notre mur enfermait le domaine de Trianon, longeait le chemin de Rocquencourt et la chaussée Ouest de l'étang de Clagny avant de retrouver son point de départ. Il dessinait des redans vers le village de Versailles et Saint-Antoine-du-Buisson, et formait un bastion au Midi, en face de la Boissière dont le séparait un petit bois carré (la Faisanderie). Des brèches livraient passage au chemin de Trappes, entre la Boissière et Choisy, et à celui de Guyancourt débouchant à l'Est de Versailles. La plus grande diagonale du domaine ainsi enclos atteignait 2400 toises, du Nord-Ouest au Sud-Est. On comptait environ 1600 toises d'Est en Ouest et 2000 du Nord au Sud, à en juger par l'échelle du plan : sensiblement les dimensions du petit parc, au moins de bout en bout, dans les limites indiquées.

A l'intérieur de ce vaste enclos, un second mur entourait les jardins, dont il sera question plus loin. Aucune des deux enceintes ne présentait ce jalonnement de fermes et de pavillons de garde qui se remarque sur les plans moins anciens.

C'est au château qu'il nous faut maintenant nous rendre. Voilà bien, en

1. Ou 7350 toises superficielles pour un mur haut de dix pieds et mesurant les longueurs ci-dessus ; identification invraisemblable, de par l'échelle même du plan. Et il serait téméraire de rechercher, par un calcul proportionnel une date approchée qui se fonderait sur la durée de 54 mois gratuitement attribuée aux travaux connus de Le Roy. Avec beaucoup d'arithmétique et non sans bienveillance à l'égard des comptes royaux peu détaillés pour cette époque, on obtiendrait un chiffre de 1888 toises linéaires construites à raison de 46 par mois, en trois ans et demi, ce qui nous reporterait en août 1639, en donnant quelque 17200 livres de dépense.

2. Gravée par F. de La Pointe en 1678 (Chalcographie du Louvre, n° 3741).

PLAN DE VERSAILLES, VERS 1652-1661

(Bibliothèque nationale. Cartes. Collection d'Anville, n° 833.)

IMP. MODERNE DES BEAUX-ARTS

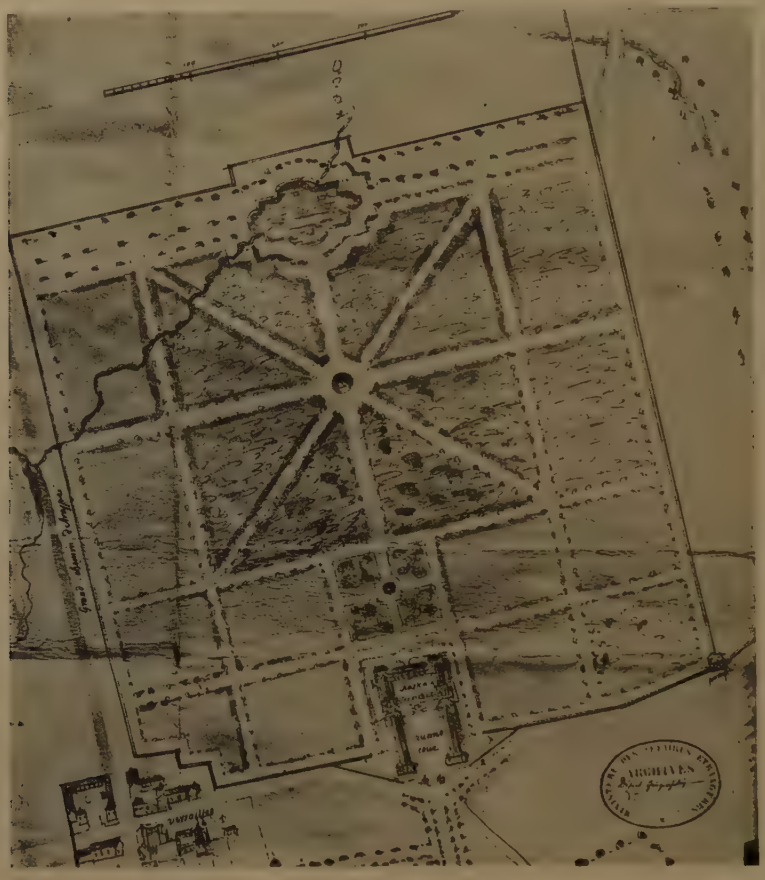
vue cavalière, le bâtiment de Philbert Le Roy, construit de 1631 à 1636, avec ses trois corps de logis, ses quatre pavillons d'angle et leurs annexes décrochées, sa galerie à jour aux grilles vert et or, qui ferme la cour vers Paris, les douves qui laissent quelque apparence féodale à cette maison de plaisance « où le Roy se va souvent divertir à la chasse », et déjà les deux constructions bordant l'avant-cour, écurie et chenil au Midi et communs au Nord, chacune comprenant une aile entre deux pavillons saillants. Tout en avant, on aperçoit deux pavillons de garde, en bordure d'un premier mur ou fossé d'enceinte. Et quatre rangées d'arbres ébauchent, sur quelque trois cents toises de longueur, la grande avenue d'accès, poussée jusqu'à l'emplacement de cette grille qui marque, sur un plan plus récent[1], le début des contre-allées plantées, à la hauteur du manège de l'artillerie. Pour englober les communs, l'enceinte dessine vers l'Est un saillant, bordé de deux ébauches d'avenues à deux rangées d'arbres, formant fourchette avec la grande allée. Ancêtres des passages de la Chapelle et des Princes, deux entrées latérales, à la limite des communs et du bâtiment principal, donnent, au-delà du fossé, l'accès direct de l'avant-cour aux jardins, et les murs intérieurs qu'elles interrompent représentent probablement l'enceinte primitive.

On sait que, pour construire un chenil devant le château, Louis XIII avait, le 19 octobre 1632, acheté de l'aubergiste Claude Gourelier, deux arpents de terre et six travées de maisons, moyennant 500 livres[2]. J'ignore la date exacte de cette construction, à laquelle Philbert Le Roy semble étranger. Le château couvrait, avec ses douves, mais sans l'avant-cour, environ 6 400 mètres carrés[3]. Avec quelques réserves sur l'échelle du plan cavalier, on peut accorder à l'avant-cour et aux communs une surface au moins équivalente, soit ensemble 13 000 mètres. Il n'existe ici aucune trace de la prétendue orangerie qui aurait précédé celle de Le Vau.

Comparons notre plan au plan de Paris de Gomboust (1652) où une vignette célèbre représente le château de Versailles. Nous remarquons sur cette dernière des différences sensibles du côté de l'avant-cour, que ferme vers le dehors une grille (ou un mur) jalonnée de quatre pavillons de garde, et terminée aux deux bouts par des tourelles au-delà desquelles se prolonge le mur d'enceinte. Il serait bien singulier qu'il y eût là seulement une fantaisie d'interprétation, alors surtout que manquent, sur la même vignette, les murs intérieurs séparant les jardins de l'avant-cour.

1. N° 3316 de la Chalcographie (fin du XVII^e siècle).
2. Arch. nat., O^1 3871. Cf. Batiffol, *op. cit.*, p. 667.
3. C'est ce qui résulte des mesures connues de Le Roy et de l'examen des planches de Boyceau (v. plus loin).

Si, d'autre part, on se reporte au tableau du Musée de Versailles qui montre le château en 1664, après les premiers changements de Le Vau, on trouve bien la grille aux deux pavillons de garde, cousins de ceux de Dampierre que construisit François Mansart, et les murs intérieurs avec accès direct aux jardins, déjà visibles sur notre plan. Ce qui est nouveau

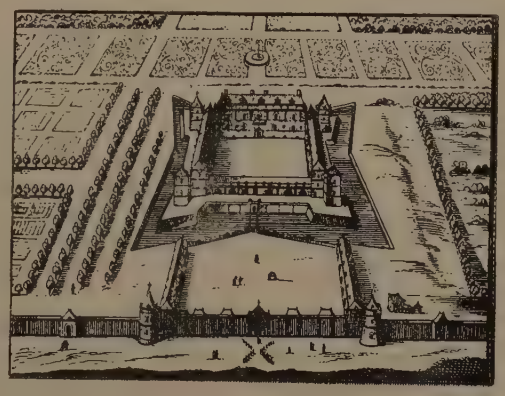


LE CHATEAU DE PHILBERT LE ROY
ET LES JARDINS DE JACQUES DE MENOURS

c'est, devant la grille, ce stade où les carrosses « font avec pompe leur roue ». Deux rampes en demi-cercle en forment les côtés ; aux pavillons de garde, deux pyramides répondent vers l'entrée. Ce qui est plus nouveau encore, c'est la place aux trois avenues, centre de cette ville naissante qui jamais n'exista sous Louis XIII, en dépit d'historiens même réputés, prompts à lui trouver sept mille habitants, deux quartiers, un hôpital, des hôtels même, comme ce prétendu logis d'un Jean-Baptiste Amador du

Plessis, frère de Richelieu et « gouverneur de Versailles », situé dans l'imagination des uns vers l'actuelle gare rive droite, et dans le rêve des autres à l'angle des rues de la Pompe et du Plessis[1]. Pourtant il est facile d'entrevoir sur notre plan certaines habitudes de circulation déjà prises. Un courant Clagny-Trappes longe, par la future avenue de Saint-Cloud, les abords de la grande grille et suit l'actuelle rue Gambetta, trajet bien connu de nos excursionnistes. Et ces chemins qui croisent le grand axe, unissant Clagny à la voie de Buc, annoncent déjà la principale artère transversale d'aujourd'hui, dont l'avenue Thiers et la rue Georges-Clemenceau[2] constituent la plus vivante partie.

* * *



VERSAILLES EN 1652
VIGNETTE DU PLAN DE PARIS
PAR J. GOMBOUST

Contournant les douves, nous pénétrons dans les jardins.

Pour la première fois, grâce à ce tracé si détaillé, à défaut d'exactitude géométrique, nous allons connaître le plan d'ensemble de Jacques de Menours. Une curiosité bien naturelle nous pousse à mesurer d'abord ce mur qui enferme le domaine intérieur, non sans quelque scepticisme à l'endroit de l'échelle. Douze cents mètres au midi, 1300 au nord, 525 à chacune des courtines de l'Ouest, deux ressauts de 40 mètres chacun et un front de 280 au milieu du même côté, — et vers l'Est, après un redan dont les quatre parois font 280 mètres, deux murs rectilignes de 350 et 525 mètres, de chaque côté du château : soit au total 5065 mètres, 2532 toises linéaires, ou, à dix pieds de haut, 4225 toises carrées. Voilà qui ressemble singulièrement aux 4203 toises de Philbert Le Roy, englobant les 353 arpents — 90 hectares — acquis de l'archevêque : à peu près l'étendue des jardins actuels.

Or, le mur de ceux-ci, compte tenu du « bastion » de Neptune, de la pointe poussée vers le Mail au-delà de l'Ile d'Amour (jardin du Roi), et des ressauts qui encadrent la pelouse entre le grand canal et le bassin

1. Rues Carnot et du Maréchal-Foch. Voir les travaux de J.-A. Le Roi, *Histoire anecdotique des rues...* de Versailles, 2e éd., Versailles, 1861, 2 vol. in-8, et A. Jehan, *La ville de Versailles, son histoire...*, Versailles, 1900. In-16.

2. Naguère avenue de la Mairie et rue Saint-Pierre.

d'Apollon, mesure sensiblement la même longueur. Ne serait-ce pas le mur de 1631 que nous voyons aujourd'hui, agrémenté depuis Louis XIV de grilles à pavillons de garde, mais toujours haut de dix pieds et épais d'une vingtaine de pouces, comme il est facile de s'en assurer ? D'Est en Ouest, le domaine intérieur que montre notre plan compte 700 toises entre le ressaut terminal et l'avant-cour, et 600 du Nord au Sud, soit 1400 et 1200 mètres. Et l'on parcourt actuellement 1050 mètres de la statue de Louis XIV, occupant l'avant-cour d'alors, à la tête du grand canal, 750 entre les grilles du Mail et de Cérès. C'est ici qu'il faut sans doute incriminer le géomètre...

Établis sous Louis XIII pour la somme de 42 560 livres qui fut payée par acomptes du 8 mai 1631 au 22 janvier 1636[1], les jardins de Jacques de Menours correspondent donc, dans leurs dimensions et, comme on va voir, dans leurs grandes lignes, aux jardins de Le Nôtre.

Devant le château, sur une surface égale à la sienne — 1600 toises carrées — s'étendait un parterre de quatre carrés de broderies, entourant un bassin rond. C'est ce parterre qui figure au *Traité du jardinage*, de Jacques Boyceau, publié après sa mort, en 1638, par Jacques de Menours, son neveu, et paru après le décès de ce dernier, car le privilège est donné à Marie Le Coq, sa veuve[2]. On remarquera toutefois que l'échelle de notre plan, rigoureusement entendue, donnerait à ce parterre cent toises de côté, chiffre inconciliable et avec le dessin et avec les dimensions bien connues du bâtiment. La gravure plus détaillée des broderies offre aussi certaines différences avec le tracé évidemment sommaire exigé par l'échelle de notre plan.

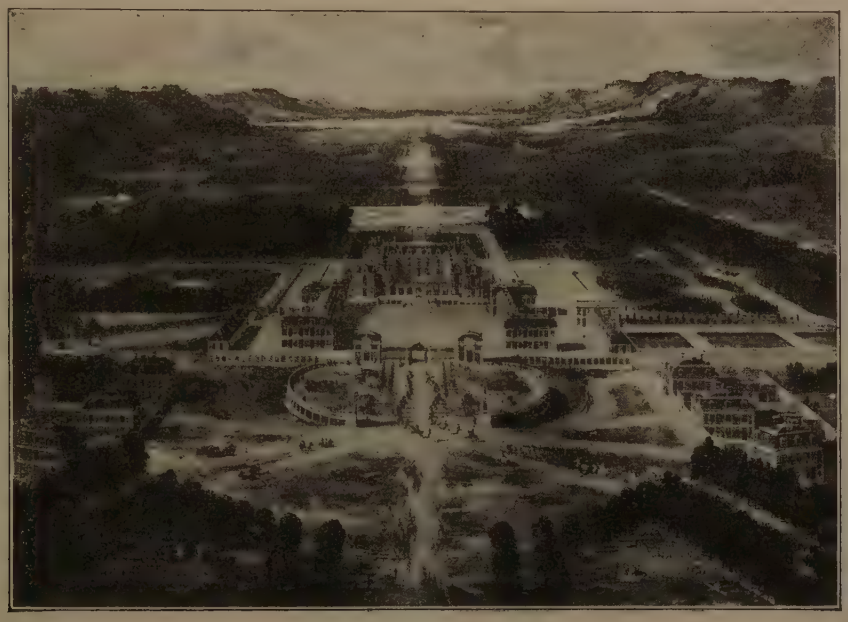
L'allée centrale Est-Ouest se prolongeait par une autre allée depuis élargie en tapis vert, comme l'indique l'inégalité actuelle entre les charmilles Nord et Sud des quinconces. Un rond-point avec bassin circulaire en marquait le milieu ; elle s'achevait en une manière d'hémicycle à ressauts, précédant le Rondeau ou bassin des Cygnes (notre bassin d'Apollon), qui formait déjà le fond du décor. Au delà, le mur d'enceinte faisait le saillant dont il a été parlé.

Cinq allées transversales, correspondant aux allées actuelles de l'Arc de Triomphe (en bordure de l'aile Nord de Mansart), des Fontaines et de l'Orangerie, de l'Été et de l'Automne, de l'Hiver et du Printemps, et à l'allée plus large d'Apollon, coupaient à angle droit cette grande artère et les deux voies parallèles qui l'escortaient, dites depuis, celle du Nord allée

1. Arch. nat., O[1*] 3871, pp. 358-362. Cf. *Gazette, loc. cit.*, p. 344, note 2.
2. Cf. Batiffol, *op. cit.*, p. 667.

de Flore et de Cérès, et celle du Midi allée de Saturne et de Bacchus. Les cinq allées en question aboutissaient aux allées extrêmes du Mail et du Petit Pont, voisines des murs de clôture.

Dans la partie centrale, quatre voies secondaires unissaient le bassin de la grande allée, devenu ainsi le centre d'une étoile de huit avenues, aux carrefours terminaux des allées latérales, suivant les directions actuelles du bosquet des Dômes et du bassin d'Encelade, d'une part, des



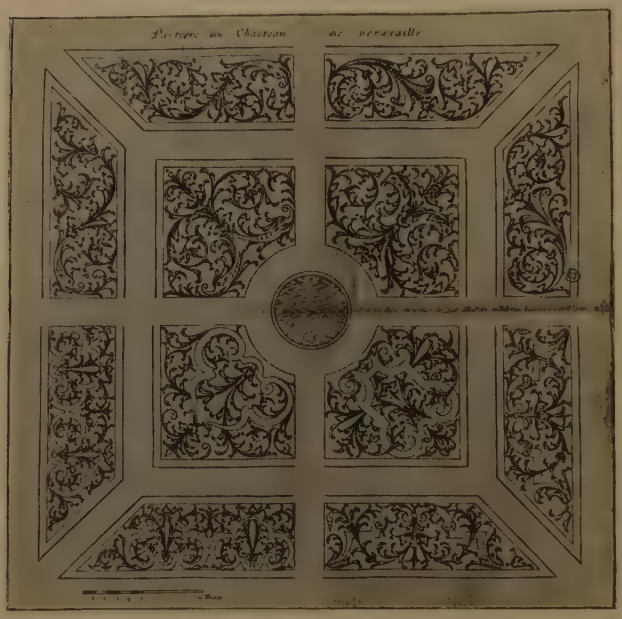
LE CHATEAU DE VERSAILLES
APRÈS LES PREMIERS TRAVAUX DE LOUIS XIV
TABLEAU DE PATEL
(Musée de Versailles.)

bosquets de la Colonnade et des Marronniers de l'autre. Vers l'Orient, ces diagonales rejoignaient l'emplacement des bassins de Cérès et de Bacchus. Bravement, les affluents du ru de Gally traversaient toute cette géométrie.

Au voisinage du château, de chaque côté du parterre central décrit plus haut, qui « brochait » sur la grande allée et sur ses bosquets, s'étendaient huit carrés dont notre plan n'indique pas les dispositions intérieures : il s'agit sans doute de ces « parterres de pelouse » dont le livre de Boyceau présente un spécimen mesurant 40 toises de côté. Le long des murs de clôture, le plan montre une rangée d'arbres ; il y en a trois à la future

allée d'Apollon, et deux partout ailleurs. Les tracés inachevés qui semblent distinguer les pelouses des bosquets ne permettent guère de conclure à l'existence, ici, des uns et, là, des autres. Il semble cependant que le pourtour de la grande étoile de huit allées était complètement boisé.

Le génie créateur de Le Nôtre n'est pas diminué par cette inspiration que le fameux jardinier paraît bien avoir reçue de son modeste précurseur. La tradition était simplement préétablie, et de la grande perspective à prolonger vers l'Occident, et de la symétrie à observer au Nord et au Midi, avec la distinction bien sensible entre les parterres, voisins de la demeure qu'ils dégagent, et les bosquets, déjà plus éloignés, où l'on va chercher l'ombre, sans parler de l'obstacle majeur constitué par ce château campé dans l'œuvre, dont l'ampleur, demain souveraine, obligera aux vastes perspectives transversales, Orangerie et Allée d'eau. On dirait que le ressaut terminal, au-delà du grand Rondeau, veut déjà compenser, à surface égale, la perte de place qui résulte de cette usurpation.



PARTERRE CENTRAL DES JARDINS

(D'après J. Boyceau, *Traité du jardinage*, 1638.)

De là à élargir la perspective en même temps qu'elle s'allonge, il n'y a qu'un pas : grand canal et tapis vert répondront demain à ce désir. Comme Le Vau, puis Mansart envelopperont de leurs constructions le château primitif, poussant des ailes au Midi, puis au Nord après avoir doublé la profondeur du corps central, cependant que s'étireront vers Paris, entre des communs plus importants, des cours plus spacieuses accédées de plus amples avenues; ainsi Le Nôtre développera ses lointains, marquant de bassins les carrefours, lotissant, pour des promeneurs plus nombreux, les carrés en quinconces et en bosquets aux multiples petits chemins, étendant ses allées élargies à l'échelle des bâtiments nouveaux. Architectes ou jardiniers, ces courtisans savent quel respect le maître garde à l'héritage

paternel ; et c'est à concilier tradition et progrès qu'ils s'attachent, partout fidèles au principe dynastique et national d'unité continue.

*
* *

On l'a vu : dans ces jardins, il y avait déjà trois bassins à jets d'eau, œuvre du Flamand Jean Lintlauer, qui, dès 1619, avait réformé le système des fontaines de Paris. Il mourut impayé, avant le 24 avril 1635, date où sa veuve, Françoise Robin, reçut trois mille livres pour les ouvrages de Versailles[1]. Ces bassins étaient alimentés par la pompe de Clagny, établie sur le lieu de l'hôtel des Réservoirs, à la rive Ouest de l'étang, le long du mur d'enceinte bordant le chemin de Saint-Germain, et à l'angle Nord-Est des jardins, dont la clôture est ici mitoyenne du domaine génovéfain de Trianon. Une méchante petite pompe, bien différente de la haute machine à contreforts qui se voit, flanquée de pavillons aux toits brisés et dominée par une tour polygonale à balustrade, sur la gravure d'Israël Silvestre (1674). A cent vingt toises au Nord-Ouest, un « regard » existait à l'intérieur des murs ; on en trouvait un autre dans la même direction, mais hors les murs, à quelque quatre cents toises plus loin, de l'autre côté du chemin du Chesnay. Il s'agit sans doute d'une conduite captant l'eau « bonne à boire » au Petit Chesnay, à la tête d'un des ruisselets tributaires du ru de Gally, et amorçant ce vaste système de rigoles qui, de proche en proche, ira pomper la Seine même, aux bords émerveillés de Marly. Sur l'estampe de Silvestre,

PARTERRE DE PELOUSE
(D'après J. Boyceau, *Traité du jardinage*, 1638.)

1. Arch. nat., O 1* 3871, p. 369, Cf. Batiffol, *op. cit.*

le premier regard a disparu, qui devrait y figurer de par son emplacement.

A cette pompe, achevée depuis 1639, s'attache le nom de Claude Denis[1], « ingénieur et commandant en chef des fontaines du Roy à Versailles ». La légende d'une gravure bien plus récente de Sébastien Antoine, qui représente le réservoir, dit château d'eau, construit par le même ingénieur, nous apprend que l'eau venait de la butte Montbauron, où aboutissaient des aqueducs partis du Chesnay et passant par la butte de Picardie[2]. Nous voilà bien loin de l'étang de Clagny : les jets des bassins sont plus puissants, l'eau vient de plus haut, par un long détour, mais toujours de la même région.

Un dernier détail doit retenir l'attention. A l'entrée Est du village de Versailles, formant triangle, au Sud de la grande rue, avec deux des petits étangs, au carrefour du chemin de Guyancourt et devant la grande enceinte du parc qui forme ici pan coupé, un abreuvoir d'un hectare environ, indiqué en projet, avec cette mention : *Abreuvoir à faire*, devait s'alimenter aux étangs. Louis XIII, en achetant à l'aubergiste Claude Gourelier le terrain du chenil, pensait aussi faire tracer un chemin pour mener les chevaux à l'abreuvoir ; mais où était celui-ci ? J'ignore de qui est le projet et s'il a été réalisé ; et il est permis de croire qu'on songeait plutôt aux besoins du village et des voyageurs qu'à la commodité des équipages royaux, à en juger par la situation de l'abreuvoir proposé.

Faut-il faire de cette entreprise la raison d'être de notre plan, compte tenu de l'importance que celui-ci donne aux eaux et à l'hydraulique ? Faut-il, au contraire, s'attacher aux chiffres indiquant la longueur du grand mur et voir dans ce tracé l'œuvre d'un arpenteur ou d'un entrepreneur de maçonnerie, auteur d'une première clôture au moins en partie détruite plus tard, ou faiseur de projets pour l'enceinte du petit parc, dont les comptes des bâtiments ne nous parlent — et ils sont muets sur l'enceinte elle-même — qu'à partir des premiers travaux de Louis XIV ? L'inventaire de 1728 signale, il est vrai, une foule de pièces anciennes se référant à des acquisitions et à des échanges de terres englobées dans le parc sous Louis XIII : mais de la construction même des « longs murs » il n'est pas question. Ils devaient être depuis longtemps achevés en 1668, date de la création du grand parc étendu bien au delà des 5083 arpents du « petit », qui est loin d'occuper sur notre plan un espace aussi considérable.

Il s'agit, en tout cas, d'un pauvre diable peu lettré, porté à exagérer les

1. V. Barbey (L.-A.), *Les grandes eaux de Versailles*. Paris, 1907. In-4, p. 24.
2. Voir leurs profils à la Chalcographie.

fantaisies orthographiques, au grand dam de Vaugelas. Il écrit comme il croit avoir entendu prononcer : *Montril* pour Montreuil, *Clany*, *Choisy o beuf*, *estand seau* pour estanceau, *Diancourt* pour Guyancourt, d'une petite main de comptable, avare de place et d'encre. Il écrit *abruoir* ou *abrvoir* pour abreuvoir, et *Grand des lestre* pour grange Lessart, ce qui est plus grave et pourrait faire songer à quelque professionnel étranger, aussi peu familier avec les lieux qu'avec la langue, ingénieur italien ou flamand, continuateur de Lintlauer ou futur employé de Francini.

Diverses raisons exposées plus haut permettent de dater ce plan des années 1652 à 1661, et peut-être cette dernière date est-elle plus voisine du moment où il fut tracé, lors du voyage de noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse ou à l'occasion d'une chasse du jeune monarque, déjà inquiet sans doute de ces splendeurs de Vaux, dont est si vain M. le surintendant Fouquet. Ni ville encore, ni grandes avenues en patte d'oie, ni chapelle, ni orangerie, ni potager ; à Trianon, un hameau franchement rustique ; le château de Philbert Le Roy et les jardins entiers de Jacques de Menours enfin révélés, qui esquissent si curieusement ceux de Le Nôtre, un bourg bientôt détruit et des villages demain célèbres ou disparus, voilà ce que ce plan montre en grand détail et voilà ce dont il confirme l'absence à une époque sur laquelle nous sommes assez mal renseignés. Mais les minutes des notaires n'ont pas livré tous leurs secrets.

Tel est le plus ancien plan de Versailles, contemporain de la première estampe d'Israel Silvestre et plus jeune à peine que la vignette de Gomboust. Telle est la pièce infiniment précieuse et vénérable, qui, ouvrant la riche série des plans de la résidence royale, ville, parc et jardins, diffère entièrement de tous ceux-ci ; pièce jusqu'à présent inconnue même à Versailles, où la collection d'Anville fut d'abord conservée, et que le Cabinet des Cartes est à bon droit si fier de posséder aujourd'hui. M. l'inspecteur général Pol Neveux, ce fervent défenseur de la Cité des Eaux, et M. l'administrateur général Roland-Marcel, qui ont bien voulu s'intéresser à cette découverte, tiendront certainement à montrer ce document unique aux visiteurs de l'exposition grandiose qui, dans la galerie Mazarine, sœur aînée de la galerie des Glaces, doit bientôt réunir et faire revivre, pour la trop courte joie de l'esprit, des yeux et de l'ouïe, toutes les magnificences du Grand Roi, tous les chefs-d'œuvre du Grand Siècle.

CHARLES DU BUS

LE TOMBEAU DE LULLY

PORTRAIT DE J.-B. LULLY
DESSINE PAR C.-N. COCHIN
ET GRAVÉ PAR
AUG. DE SAINT-AUBIN

Lully mourut le 22 mars 1687, âgé de 54 ans, la vie fiévreuse qu'il avait menée ayant aggravé rapidement une blessure qu'il s'était faite au pied avec sa canne dans un mouvement de mauvaise humeur pendant une répétition.

Par son testament fait douze jours avant sa mort, quand la gangrène avait envahi sa jambe, il demandait que son corps fût inhumé en l'église des religieux Augustins déchaussés appelés Petits Pères : Notre-Dame des Victoires.

C'est dans cette église, paroisse de l'hôtel Lully[1], que sa veuve acquit par contrat passé devant Chuppin et Moufle, le 5 mai 1688[2], au prix de 3000 livres, la chapelle Saint-Nicolas de Tolentino pour y faire dire les messes fondées par Lully, et la cave au-dessous « pour le corps de son mari et droit de sépulture pour elle et ses descendants »... « Et pourra cette dame faire faire dans laditte chapelle quand bon luy semblera les ornements et embellissements qu'elle jugera convenable à la décence du

1. Œuvre de Daniel Gittard, qui existe encore 45 rue des Petits-Champs. On y remarque un bas-relief d'instruments de musique.

2. Contrat qualifié de « concession de chapelle » que nous avons eu en mains chez le successeur de Moufle.

lieu tant pour la décoration de lad. chapelle, de l'autel, que pour le tombeau et l'épitaphe dud. feu s[r] Lully ».

Ce n'est que le 11 janvier suivant (1689) qu'elle passa un contrat pour dresser un « monument à la mémoire de son époux comme une marque de son affection et de sa douleur », ainsi que le dit l'épitaphe.

Le devis-marché pour le tombeau de Lully était resté inconnu. Nous avons eu l'heureuse fortune après maintes et maintes recherches de le retrouver dans des archives notariales. Il est signé de Madeleine Lambert, Pierre Cotton, Beaufort et Moufle, les notaires.

Madeleine Lambert était la fille de Michel Lambert né à Vivonne, petite ville du Poitou, maître de musique de la cour très estimé, dont Boileau parle dans sa fameuse satire :

> Nous n'aurons, m'a-t-il dit, ni Lambert, ni Molière.

Il mourut au mois de juin 1696, âgé de 86 ans, et fut enterré dans la tombe des Petits-Pères.

Madeleine Lambert avait épousé Lully en 1662. Ils eurent six enfants. Elle mourut le 3 mai 1720, à 77 ans.

Pierre Cotton[1], sculpteur, élève des frères Anguier, obtint en 1675 le 2[e] prix de sculpture de l'Académie, sur ce sujet de concours : la Transgression d'Adam. Il est à remarquer que le 1[er] prix fut attribué à Girardon le fils et que Girardon le père était du jury[2]. En 1683, Cotton est au nombre des sculpteurs qui travaillent à Versailles à la pièce d'eau du Dragon. Au début de 1687, il participe à la pompe funèbre du Grand Condé. En effet, M. G. Bapst a retrouvé dans le minutier d'un notaire de Paris les différents marchés conclus pour la décoration de Notre-Dame le jour où Bossuet prononça l'oraison funèbre de Condé (10 mars 1687) dont Bérain fut chargé de dessiner le mausolée en faisant appel au concours de Coysevox (qui exécuta à cette occasion le médaillon doré qui est à Chantilly), d'E. Le Hongre, etc. Parmi ces marchés est le « Devis des ouvrages de carton pour le mausolée exécutés par Jean Hardy, *Pierre Cotton* et Jean Regnault sur les dessins de Bérain pour la somme de 2550 livres »[3].

L'œuvre principale, que nous connaissons de lui, est le tombeau de Lully, ce qui nous ramène au marché conclu pour ce tombeau, dont nous avons

1. Sa signature du contrat établit que son prénom était Pierre et non Michel, comme on le dit souvent, entre autres le dictionnaire Lami.
2. *Archives de l'Art français*, 1857-58, t. 5, p. 277.
3. G. Bapst, *Coysevox et le Grand Condé* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] mars 1892).

vu les signataires. Le contrat nous donne leurs adresses : Cotton habitait rue Royale, et Mme de Lully l'hôtel de la rue Sainte-Anne.

Le marché nous donne encore le prix total du mausolée : 3500 livres, et sa date : 1689 (et non 1687 ou 1688 ainsi qu'on le dit habituellement). Il doit être fini au plus tard en janvier 1690 « faulte de quoy sera diminuée audit entrepreneur la somme de trois cents livres ».

PROJET DU TOMBEAU DE LULLY
PAR PIERRE COTTON
DESSIN ANNEXÉ AU CONTRAT
DE COMMANDE
(Archives notariales.)

Le devis est fait avec la précision minutieuse de l'époque, pour les dimensions, matériaux, etc.... Il décrit très exactement « le tombeau de marbre noir » aux deux côtés duquel seront assises « deux figures de marbre blanc du plus beau, lesquelles auront quatre pieds quatre poulces de haulteur représentant l'une la poésie et l'autre la musique[1] avec tous leurs attributs du mesme mestail et doré »... et « au-dessus duquel sera posé deux petits enfants de marbre blanc représentant les génies de deux pieds neuf poulces de haulteur supportant le buste de bronze dudit deffunct sr de Lully, lequel buste seulement sera fourny par lad. dame. Et derrière les petits enfants et le buste y aura un fonds de marbre sur lequel sera posé un rideau avec un squelète et ses aisles comme soustenant le rideau qui sera de stuc ainsy que le squelète ».

1. Et non la musique pathétique ou dramatique et la musique tendre, comme on le dit généralement.

De plus Cotton en avait fait un « modèle » « appliqué sur du bois » et un « dessin sur papier ». Le dessin est encarté dans le marché ; c'est un

ÉTAT PRIMITIF DU TOMBEAU DE LULLY
PAR PIERRE COTTON
EN L'ÉGLISE DES PETITS-PÈRES
D'APRÈS UN DESSIN DU CABINET DES ESTAMPES

joli dessin[1] représentant un tombeau qui fait penser au XVIII[e] siècle

1. Que ne flatte pas la photographie ci-jointe, seule reproduction qu'il nous ait été possible d'obtenir.

avec son squelette, ses guirlandes, ses amours ; vivant exemple de la manière dont les styles chevauchent les siècles.

La composition du tombeau de Lully, l'ensemble, est donc bien de Cotton, mais le buste du musicien qui le surmonte doit être fourni par M^me^ de Lully. C'est la même combinaison que pour le tombeau de Mignard, où sa fille, M^me^ de Feuquières, s'est aussi réservé de fournir le buste.

La certitude, que nous donne le marché à ce sujet, est ce qu'il nous apporte de plus intéressant. Par deux fois il y est question du buste : « le buste de bronze dudit deffunct s^r^ de Lully lequel buste seulement sera fourny par lad. dame » et plus loin : « lad. dame estant seulement tenue de fournir le buste ou portraict en bronze dudit s^r^ Lully sans aucune diminution du prix sous stipullé ». Malheureusement il n'est pas dit de qui est le buste. Tous les anciens guides de Paris (Dargenville, Hurtaut et Magny, Thiéry, Piganiol) disent que le tombeau de Lully était de Cotton, — ce qui est vrai, — sans spécifier que le buste n'était pas de lui ; Lenoir devait ne parler aussi que de Cotton ; ce qui explique que le catalogue Soulié du Musée de Versailles ait attribué à Cotton le moulage du buste de Lully qui est à Versailles[1]. Courajod lui-même, au jugement si sûr habituellement, se fiant aux guides de Paris et à Soulié, l'a donné à Cotton. Il a été suivi par Guilhermy, Bellier de la Chavignerie et Raunié, — à tort, le marché le prouve. Le marché donne au contraire raison à ceux qui ont eu le sentiment que le buste était trop beau pour être de Cotton. Reste la question de l'attribution : nous y reviendrons plus loin.

Le marché prouve encore que c'est à tort que le dictionnaire Lami suppose que le petit buste de marbre blanc de Lully qui est actuellement à Notre-Dame des Victoires dans une autre chapelle[2] « était destiné à faire partie du mausolée et qu'il a été remplacé par le buste de Coysevox ». Le devis parlant d'un buste en bronze et celui-là étant en marbre blanc, il est hors de question ; d'ailleurs, non seulement il n'a jamais fait partie du tombeau et n'y a jamais été destiné, mais il ne semble pas qu'il fût primitivement à Notre-Dame des Victoires, Lenoir l'ayant acheté pour 25 francs « à M. Guyot, graveur, auquel il avait été envoyé d'Etampes », le 13 floréal an XII (3 mai 1804)[3].

Le marché fut exécuté intégralement, sauf la modification que le buste de Lully est supporté par une console, au lieu de l'être par les deux enfants, — modification que le marché faisait d'ailleurs déjà prévoir par une clause mise en renvoi à la fin : « Estant expressément convenu qu'en

1. N° 232 du catalogue Soulié.
2. Chapelle de la Sainte-Enfance.
3. Arch. du Musée des Monuments français, 3^e^ partie, p. 84.

cas que lad. dame de Lully ne désirat pas que le buste dudit s[r] Lully

TOMBEAU DE JULIENNE LE BÉ
PAR TUBY ET GASPARD COLLIGNON
(Église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Paris.)

fust soutenu par deux enfants, comme il est dans ledit devis et sur lesdits

modèles desseings, mais qu'il fust seulement mis sur une console de marbre d'ouvrage proportionné au reste, au moins de quoy ne fust pour fait les deux figures des enfants il sera diminué audit Cotton la somme de quatre cents livres sur le dit prix de 3.500 livres ». Probablement pour éviter cette diminution de prix, Cotton a maintenu les deux enfants, et il a bien fait, car c'est la meilleure partie de son œuvre, seulement ils sont assis au lieu d'être debout.

L'état primitif du tombeau nous est connu par la description de Piganiol[1] et par un mauvais dessin lavé du Cabinet des Estampes (P.e 11 a, fol. 204) de la Bibliothèque nationale. Il est curieux d'y noter les ailes de chauve-souris comme motif de décoration, motif qu'on retrouve souvent dans Bérain ; or, Cotton, nous l'avons vu, avait travaillé sous Bérain. On y remarquera encore les rideaux et le squelette, deux thèmes d'origine italienne que Girardon avait déjà employés pour le tombeau des Castellan (1678). Le thème du squelette, qui fut sans doute popularisé par les pompes funèbres — Mme de Sévigné, à propos des obsèques de Condé (1686), parle des « squelettes dont les attitudes sont admirables » — aboutira au XVIIIe siècle au squelette du tombeau de Languet de Gergy à Saint-Sulpice. C'est ainsi que nous voyons dans les tombeaux du XVIIe siècle, de façon frappante, la transition et l'acheminement au XVIIIe siècle. Le squelette et le rideau sont évoqués dans une satire du temps[2], qui montre l'irritation causée par le faste du tombeau élevé au « baladin » :

Pourquoi, par un faste nouveau
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin indigne de mémoire,
Peut-être même indigne de tombeau ?
Venez, ô mort ! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendres.

A la Révolution, le couvent des Petits-Pères fut confisqué et pillé. En 1796, Lenoir enregistre l'arrivée successive au dépôt des Petits-Augustins des fragments du tombeau de Lully qui, remonté, figura au Musée des Monuments français sous le n° 202. Tout ce qui était en métal a disparu :

1. « On voit dans cette chapelle » (celle de Saint-Jean-Baptiste, patron de Lully, dont le tableau d'autel était un Saint-Jean dans le désert de Bon Boullongne) « le tombeau de J.-B. Lully... d'un sculpteur nommé Cotton. On y voit, aux deux côtés, deux pleureuses en marbre blanc, et des trophées d'instruments de musique, au-dessus est le buste de Lully en bronze et accompagné de deux petits anges en marbre blanc ».

2. V. ms. n° 15 226, fonds français, Bibliothèque nationale.

BUSTE DE LULLY

Bronze, par Gaspard Collignon.

(Eglise Notre-Dame-des-Victoires, Paris.)

la lyre de la poésie et la trompette de la musique, etc., ainsi que le squelette et la draperie de stuc évidemment cassés.

Réclamé dès 1816 par la fabrique de Notre-Dame des Victoires, ce n'est qu'en 1823 que le tombeau de Lully lui fut rendu et replacé, non dans la chapelle primitive, mais dans celle de Saint-Jean l'Evangéliste, au-dessus d'une porte, où il est dans une obscurité complète. On distingue assez les pleureuses pour voir que ce sont des statues très médiocres; l'enchâssement des yeux, le grand nez de la musique sont mauvais. Les enfants potelés et gras sont bien meilleurs. Quant au buste de bronze de Lully qui surmonte le tout, à la hauteur où il est placé, on n'en discerne que la silhouette. On ne peut donc le juger que d'après le moulage qui est au Musée de Versailles (au rez-de-chaussée) et dont un exemplaire figure aussi dans le vestibule de la Bibliothèque de l'Opéra.

C'est un admirable buste, extraordinairement vivant, rendant bien la figure tourmentée, le rictus très marqué, le nez camard, les petits yeux, les sourcils hérissés de Lully ; — « curieux » aussi, comme l'a si justement dit M. Vitry, « par le mélange de familiarité et d'aspect décoratif ». — C'est précisément à cause de sa beauté que l'attribution du catalogue Soulié à Cotton n'a pas été maintenue; le marché, que nous avons retrouvé, montre que c'est avec raison, apportant la preuve qu'il n'est pas de Cotton, mais ne donnant malheureusement pas le nom de l'auteur. Il est maintenant sous l'étiquette Coysevox, en se fondant sur le style, la beauté de l'œuvre, dont n'aurait été capable à cette époque aucun autre sculpteur. C'est l'opinion généralement admise actuellement[1]. A vrai dire, il n'y a aucune certitude que Coysevox ait fait un buste de Lully, mais c'est probable, puisque Fermelhyus dit qu'il en a fait « un nombre prodigieux » en plus du petit nombre qu'il cite[2]. Et le fait que la veuve de Lully a voulu placer ce buste sur son tombeau montre combien elle y tenait, ce qui s'accorderait avec la célébrité du nom de Coysevox; mais qui peut aussi s'expliquer parce qu'exécuté du vivant de Lully il était ressemblant. Il nous restait un doute, parce que la présentation, la draperie qui tombe par devant n'est pas habituelle à Coysevox ; — doute qui s'est accentué en voyant au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, une gravure par Aug. de Saint-Aubin d'un dessin de Cochin représentant Lully « d'après le buste de Collignon », qui est fait d'après le buste en question vu de profil.

1. Depuis M. Jouin en 1880, M. Radet en 1891, puis MM. Bayet, Keller-Dorian, Lami, Michaux (dans l'*Inv. des richesses d'art*), A. Michel. Mais il est à remarquer qu'il semble bien que M. Jouin ne l'a dit que par suite d'une confusion, comme le lui a reproché Courajod.

2. Eloge funèbre de M. Coysevox, sculpteur du Roy. Fermelhuys, 1721.

On est très peu renseigné sur ce *Collignon* ou Colignon (Gaspard) dont on ignore la date et le lieu de naissance et dont on ne connaît que la date de mort : 1702.

D'après les comptes des bâtiments du Roi [1], il fit en 1682 pour Versailles : « une figure de pierre pour la grande aisle », des « trophées » avec Garnier, et des « vases pour la pièce d'eau en bas du Dragon », en collaboration avec Monier, Mazeline et Le Gros. Mais il n'exécuta pas le « groupe d'enfants pour le petit parc » puisqu'il rend en 1686 l'acompte reçu en 1685 pour « les groupes d'enfants auxquels il n'a pas travaillé ». — Les Titon du Tillet ont fait travailler Collignon pour le salon de leur hôtel dans la rue de Montreuil où il exécuta « des figures de grandeur naturelle dans des niches qui représentent les quatre saisons... de même que les bas-reliefs en couleur de bronze au-dessus [2] ».

PORTRAIT DE J.-B. LULLY
GRAVURE PAR GÉRARD EDELINCK

Collignon est encore l'auteur de l'ange dans le tombeau de Julienne Le Bé, mère de Le Brun, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet et probablement celui de la délicieuse *Victoire* du tombeau du Marquis de Vaubrun (1675-1681) où Nivelon [3] nous apprend qu'il collabora avec Coysevox [4]. Le fait d'avoir été choisi par Le Brun tant pour le tombeau

1. J. Guiffrey, 1871, t. II, col. 137, 140, 169, 278, 301. 628, 875.
2. Brice, 1717, t. II, p. 123.
3. *Vie de Charles Le Brun*, par Claude Nivelon, ms. n° 12987 du fonds français à la Bibliothèque nationale.
4. Depuis que ces lignes ont été écrites, M. Vitry a eu la bonté de nous signaler

de sa mère que pour celui de Vaubrun et d'être associé à Tuby et à Coysevox montre qu'il était alors très apprécié. D'ailleurs Brice[1] disait de lui : « sculpteur mort en 1702, dont on a peu d'ouvrages quoiqu'il fut très habile et des plus capables d'exécuter des choses singulières et difficiles » et Piganiol[2] : « sculpteur extrêmement habile et même unique pour des morceaux de caractère, le sien était singulièrement bizarre et intraitable ». Le mot : « morceau de caractère » s'appliquerait bien au buste de Lully. De plus le dictionnaire de Fontenai[3], lui attribue « le tombeau de Lully dans une des chapelles de l'église des Petits-Pères à la place des Victoires », attribution qu'on s'accordait à considérer comme fausse, mais qui s'expliquerait si le buste le surmontant était de Collignon. (M. Desaivre[4] attribue aussi le tombeau de Lully à Collignon sur la foi du *Dictionnaire historique* de Lalanne qui, lui, a sans doute puisé dans Fontenai.)

Le *Mercure de France* d'octobre 1770 (2e vol., p. 165) annonce le portrait de Lully gravé par Saint-Aubin : « Ce portrait est de profil et en forme de médaillon. Il a été dessiné par C.-N. Cochin d'après le buste de Collignon et gravé par Aug. de Saint-Aubin ».

Le « catalogue hebdomadaire » du 29 septembre 1770 l'annonce aussi : « Portrait de Lully dessiné par M. Cochin d'après le buste en bronze de M. Collignon et gravé par M. de Saint-Aubin en 1770, à Paris chez l'auteur rue des Mathurins, au petit hôtel Cluny ».

La mention *en bronze* est une preuve de plus que le buste représenté dans la gravure de Saint-Aubin est bien celui qui surmonte le tombeau. Il est donc établi que le buste de Notre-Dame des Victoires était au XVIIIe siècle considéré comme étant de Collignon ; malheureusement nous n'avons pu trouver de texte contemporain qui, seul, serait probant puisqu'on peut objecter qu'une attribution faite 80 ans après ne prouve rien ; mais elle témoigne tout au moins d'une tradition, et pourquoi aurait-on été choisir Collignon,

qu'au cours d'un récent voyage, il avait vu au Musée des Beaux-Arts de Copenhague un dessin par B. Picart *sur un modèle de Collignon* représentant un projet de tombeau : pyramide avec une figure volante tenant un double médaillon et deux figures assises : la Foi et l'Espérance. Cette figure volante se rapproche curieusement de l'ange du tombeau de la mère de Le Brun et de la Victoire du tombeau de Vaubrun.

1. T. II, p. 449.
2. T. V, p. 323.
3. *Dictionnaire des artistes*, 1776, p. 392.
4. Dans le *Bulletin des Deux-Sèvres*, de 1890, à propos du tombeau des Parabère à Niort, imité de celui de Julienne Le Bé.

artiste peu connu si longtemps après ? L'attribution à Collignon semble donc s'imposer.

Evidemment ce buste était célèbre au XVIIIe siècle puisque Caffiéri, pour son buste rétrospectif de Lully exposé aux Salons de 1765 et 1771, s'en était servi par souci de véracité : « moulé sur le bronze qui est sur son tombeau dans l'église des Petits-Pères », dit le catalogue de 1765. Le buste de marbre pour le Foyer de l'Opéra, exposé en 1771, a disparu dans un incendie du théâtre [1].

Tous les autres portraits de Lully sont assez sensiblement éloignés de ce type sauf peut-être celui de Paul Mignard [2]. Le creux du nez, très caractéristique de Lully, est le seul trait qui se retrouve dans toutes ses effigies, qui présentent par ailleurs, il faut l'avouer, d'assez notables différences. C'est ainsi que le P. Mignard et la gravure d'Edelinck lui donnent un long nez, tandis que dans le buste il a un nez camard. Il semble que les peintres ont cherché à l'embellir et à le régulariser. Il était certainement très laid, les yeux petits, les sourcils froncés, le rictus très marqué. Au reste, voici le portrait qu'en fait le Cerf de la Viéville : « Sçachez, Madame, qu'il était plus gros et plus petit que ces estampes ne le représentent, assez ressemblant du reste, c'est-à-dire pas beau garçon, à la physionomie vive et singulière, mais point noble ; noir, les yeux petits, le nez gros, la bouche grande et élevée. »

Il est regrettable que le buste de Notre-Dame des Victoires, son meilleur portrait sans doute, soit perdu dans l'ombre, alors qu'il devrait perpétuer aux yeux de tous le souvenir de celui dont on peut regretter les procédés brutaux de lutte pour la vie, mais dont on ne saurait oublier sans être injuste le grand pas qu'il fit faire à la musique en France.

M.-E. SAINTE-BEUVE

1. Malheureusement ni les catalogues des Salons de 1765 et 1771 ni les critiques par Mathon de la Tour et Raphaël, en parlant du buste de bronze de Lully qui est sur son tombeau, ne donnent le nom de son auteur ! Et le *Mercure de France* de novembre 1765, p. 167, et octobre 1771, p. 178, n'ajoute aucun détail.

2. Gravé par Roullet dont la planche a été conservée à la chalcographie du Louvre et dont M. Prunières croit reconnaître l'original à Chantilly.

VUE GÉNÉRALE DE LA GRANDE COLONNADE ET DES RUINES DE PALMYRE

(Voyage pittoresque de la Syrie et de la Phénicie...)

LOUIS-FRANÇOIS CASSAS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])

Voici donc Cassas à Paris ; il ne le quittera plus. A partir de cette année 1792, les lettres à Desfriches font défaut pour servir de guide. Les données biographiques sont rares ; celles qui concernent les œuvres sont plus significatives et posent quelques jalons dans l'existence de cet artiste enfin débarqué au port dans toute la force de l'âge ; il avait alors trente-six ans.

On peut le supposer fort accaparé, dans les premiers moments, par les amis, les relations, les curieux, tenu à cent démarches, pour la mise en ordre de ses affaires, pour la poursuite des ouvrages sur chantier. Une grande préoccupation le tient depuis son arrivée au sujet d'une série de dessins qu'il avait laissés à Rome aux mains du Consul de France et qu'il ne parvient pas à se faire rendre. Une lettre de Philippe Menou à Le Brun va préciser le fait : « Paris, 23 décembre 1792. Citoyen Ministre, le citoyen *Casas*, artiste du premier mérite, dessinateur du plus rare talent, qui revient après huit ans de travaux et de voyages, enrichir sa patrie de toutes les beautés pittoresques de l'Asie et de l'Égypte, réclame votre intervention, citoyen Ministre, pour ravoir de Rome où il les a laissés

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, t. II, p. 27.

entre les mains du Consul de France, des dessins intéressans et précieux, mais non encore finis qui auraient dû appartenir à M. de Choiseul, ci-devant ambassadeur de la Porte ottomane, s'il avait tenu avec le citoyen *Casas* les engagemens qu'il avait contractés, mais qui redeviennent aujourd'hui la propriété de ce dernier, M. de Choiseul ayant absolument manqué à sa parole et aux clauses de la convention. » Lettre officielle qui confirme la réclamation que Cassas adressait de son côté à Le Brun. C'est donc que ses affaires avec M. de Choiseul sont loin de s'arranger, il a fort à se plaindre, dit-il, de ses procédés à son égard. Les lignes de Menou sont plutôt accablantes pour l'ex-ministre ; c'est aussi que les événements ne lui furent pas favorables : la Révolution a éclaté. Il a dû, comme on dit, arrêter les frais par suite de son changement de situation, mais il pouvait quand même user de procédés honnêtes avec un homme qui lui avait rendu tant de services[1].

Sans que rien dans la vie de Cassas ait pu faire préjuger de ses opinions politiques, on peut lui supposer des idées libérales, puisqu'il n'hésite pas à adhérer aux nouveaux principes. Il est vrai que ses intérêts ont pu tout aussi bien l'y déterminer. Il est devenu le *citoyen Cassas* ; il date ses lettres selon la formule républicaine : le 6 messidor de l'an II[e] de la République une et indivisible ; il écrit à Desfriches, *citoyen*, et termine par *salut et fraternité* en adressant ses gracieusetés à la citoyenne Desfriches.

Au début de 1792, fort probablement, Cassas parle de dessins qu'il est obligé de fournir à M. de la Borde, et qui lui ont été payés d'avance. Quels dessins ? Il écrit encore à la date du 24 septembre 1792 (4 vendémiaire an I) que « son marché de dessins tient toujours avec M. de la Borde ». C'est ce que consigne Arnault dans sa *Biographie nouvelle des Contemporains*, en 1822, disant : «... qu'un grand nombre de dessins de Cassas restés inédits devaient être joints au voyage entrepris par M. de la Borde à qui Cassas avait cédé un portefeuille contenant les antiquités de la Sicile[2] ». Ce de la Borde ne peut être que l'auteur des *Chansons*[3].

Durant les premières années du retour, Cassas mène activement des

1. Pouqueville ne met pas plus de ménagement dans sa façon de juger les procédés du comte-ambassadeur et se demande si : « M. Gouffier se croyait dispensé de citer ses collaborateurs parce qu'il avait payé leurs ouvrages. Il devait savoir que les travaux des Chevalier, des Casas, des Fauvel, etc., ne se soldent point en argent ; et que des artistes attachés à un homme, titré ou non, sont ses collaborateurs et non ses mercenaires ». *Voyage de la Grèce*. Paris, 1827, t. V, pp. 109-110.

2. *Biographie nouvelle des contemporains*, in-8°, Paris, 1822. t. IV, p. 162.

3. Jean-Benjamin de la Borde.

travaux multiples ; l'architecture l'occupe principalement. Il poursuit à la fois la mise en œuvre de tous ses ouvrages, qu'il faut mener à bonne fin, et la lutte avec les graveurs. Il travaille sans relâche, car il faut vivre et il a une femme. A la date du 16 pluviôse an II (12 février 1794), il dit avoir 16 eaux-fortes et à peu près 40 planches en train, et il lui faut, en même temps, fournir les matériaux et les notes au rédacteur du texte. Il s'agit ici, vraisemblablement, du grand ouvrage du *Voyage pittoresque*

RUINES DU TEMPLE DE MINERVE A SYRACUSE

(*Voyage pittoresque de Naples et de la Sicile.*)

de la Syrie, etc... déjà annoncé au public en 1787. Mais ces travaux, malgré l'active surveillance de Cassas, n'avancent que lentement, d'autant plus que la mise de fonds en est considérable.

De cette époque date le grand projet qu'il va poursuivre avec une patience et un labeur extraordinaires.

Avec la sensibilité aiguë pour les arts qui était le fond même de sa nature, Cassas avait pris, au cours de ses voyages, non seulement un goût qui allait en s'accentuant, mais une pleine conscience du plus grand de tous les arts : l'architecture. Il en fut tellement possédé qu'il en vint à se mettre en tête un dessein assez singulier, celui d'exécuter des modèles en réduction des plus beaux spécimens de l'architecture de tous les peuples. On retrouve dans cette entreprise la volonté dont il a déjà donné tant de preuves. Il ne

se borne pas à réaliser quelques types seulement ; il faut que tous soient représentés. La grande difficulté du travail ne le rebuta pas, et il ne fut satisfait qu'avec soixante-quatorze modèles exécutés par lui-même ou sous sa direction, soit en liège, en terre cuite ou en talc, avec la plus grande exactitude quant à leurs proportions, et cela sans autre but que de les exposer pour l'instruction de tous. On imagine le temps et la dépense que demanda un pareil travail. Sans entrer dans le détail, en voici la nomenclature par genre de style :

Huit consacrés à l'architecture égyptienne, trois à l'architecture indienne, deux à la persane, trente à l'architecture grecque, deux à l'étrusque, un à la construction cyclopéenne, deux aux monuments celtiques ou druidiques, vingt-trois à l'architecture romaine, trois à l'architecture du Bas-Empire.

Cassas avait exposé tous ces modèles dans la galerie qu'il possédait rue de Seine, au n° 8 [1]. C'était, comme on peut le penser, une grande curiosité, mais plus encore un profitable enseignement.

Bance, son ami et collaborateur, se plut à en présenter l'aspect général dans un dessin fort habile, qu'il grava lui-même, et à nous conserver ainsi la physionomie vraiment originale de ce petit Musée Cassas. Dans une grande pièce en longueur, à trois travées, pleine de clarté, coupée en son milieu par une baie largement ouverte et soutenue par deux colonnes vers les extrémités, sur de hauts soubassements le long des murs, sont disposés les différents modèles ; d'autres encore s'aperçoivent dans une pièce attenante sur la gauche. Au-dessus de ces modèles, des œuvres de Cassas sont appendues aux murs, et au-dessus de la large baie de séparation se distingue parfaitement une vue générale des ruines de Palmyre en longueur avec ses colonnades et ses temples. Certains monuments se reconnaissent sans peine sur la gravure ; contre le mur, à droite, des monuments égyptiens à pylones, un temple grec, etc... ; à gauche, la *Tour des Vents*, le *Parthénon*, et au fond de la galerie, le *Mausolée d'Adrien*.

Ce curieux document, grande planche de $0^{m}565 \times 0^{m}405$, *dessiné et gravé par Silv. Bance*, porte comme légende : *Vue générale. Galerie des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples. Cette Galerie formée sur les Dessins de Mr Cassas et composée de 74 modèles dont 20 seulement se trouvent dénommés ici, se voit chez cet Artiste, rue de Seine, n° 8.* — F. S. G. En effet, de chaque côté de la légende, on lit l'indication de 20 monuments précédée d'un numéro de rappel placé sous chacun d'eux, et terminée par le nom du graveur de lettres. Il existe en outre une plus petite planche,

1. Cette galerie, que je pensais pouvoir situer dans le local de l'École des Arts décoratifs pour jeunes filles, au 10 de la rue de Seine, n'existe plus.

de $0^{m}271 \times 0^{m}165$, répétition de la précédente, excellente également, portant comme lettre : *Bance del — Bonvalet sc.*, et comme titre : *Gallerie d'Architecture de Mr Cassas.*

L'historique de cette entreprise de Cassas est d'un assez long développement. L'origine du projet peut se placer dès avant messidor an II (juin 1794). L'artiste annonce en hâte à Desfriches que son entreprise vient d'être agréée du Comité de Salut public, qu'elle se continue au nom de la Nation, que le citoyen David et plusieurs membres du Comité y ont pris un tel

VUE DE LA GALERIE D'ARCHITECTURE DE CASSAS
GRAVURE D'APRÈS UN DESSIN DE BANCE
(Collection de M. Thibault.)

intérêt qu'il ne peut leur témoigner sa reconnaissance qu'en y répondant par son zèle...

Une partie des modèles était donc en chantier à cette époque, mais il faut estimer à une longue durée le temps qu'il fallut pour mener à bonne fin les soixante-treize ou soixante-quatorze pièces formant le tout. Cassas ne put, en effet, les exposer dans sa galerie, rue de Seine, qu'en 1806, exposition pour laquelle J.-G. Legrand, architecte des Monuments publics, avait rédigé une description détaillée [1]. Cette manifestation toute nouvelle attira l'attention des pouvoirs publics. Trois ans plus tard la collection fut acquise par le

1. *Collection des chefs-d'œuvre de l'Architecture des différents peuples,* exécutés et modelés sous la direction de L.-F. Cassas. — Paris, Leblanc, 1806.

gouvernement et déposée à l'Institut, dit Desfriches, indication qui ne concorde pas avec ce qu'a consigné Eugène Müntz. L'Institut n'était pas précisément la place de ces modèles. L'École des Beaux-Arts en méditait l'acquisition pour l'enrichissement de ses modèles d'architecture, et, depuis 1808, convoitait la collection estimée alors 125.910 francs. Le vendeur faisait figurer dans cette évaluation non seulement ses déboursés directs, mais encore ses voyages et ses honoraires. L'affaire ne put se traiter alors, et ce n'est qu'en 1813-1814 que le gouvernement consentit à faire l'acquisition, moyennant une somme une fois donnée et une rente viagère[1].

Ces modèles firent donc partie du Musée de l'École des Beaux-Arts depuis 1814. Ils ne s'y trouvent plus. Quelle raison en détermina l'exode ? Un arrêté ministériel d'octobre 1903 en décida la dispersion au profit de différents musées de province, tels que ceux de Bordeaux, Dijon, Toulouse, Reims, Tours, Lille et celui de Saint-Germain-en-Laye. Dans cette répartition devaient aussi figurer des modèles d'une autre collection de l'École des Beaux-Arts, celle d'Auguste Pelet, de Nîmes. Pas plus que la République, l'Empire ne resta indifférent aux travaux que Cassas avait si laborieusement poursuivis, preuve démonstrative de la réelle valeur de l'artiste et de l'intérêt que lui portèrent les gouvernements successifs qu'il vit passer au cours de sa vie.

Tout occupé qu'il était par cette peu ordinaire entreprise des modèles d'architecture, Cassas ne cessait de donner ses meilleurs soins aux publications en cours, lesquelles s'échelonnèrent de 1786 à 1813. Peu d'artistes virent reproduire par la gravure un nombre d'œuvres aussi considérable, et encore s'en faut-il que tout ait été réalisé de ce qui était projeté. Ses différents ouvrages arrivèrent au jour non sans de grandes difficultés et sans que leur chronologie ne fut quelque peu intervertie. La nouveauté de ce genre de publications, le réel intérêt que présentaient de pareils travaux firent trouver des gens pour les patronner et, heureusement pour Cassas, des aides efficaces lui vinrent sans lesquelles il n'aurait pu aboutir par ses propres moyens.

De tous ces travaux, le premier qui l'ait fait connaître est celui de l'abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, où il n'apporta qu'une part de collaboration pour les planches du tome IV, qui ne parut qu'en 1785-1786[2]. Même remarque pour le *Voyage pittoresque de la Grèce* de M. de Choiseul-Gouffier[3], où le rôle de collaborateur paraît s'être borné au *Voyage*

1. Eugène Müntz. *Le Musée de l'École des Beaux-Arts.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période., t. III, p. 279.)
2. V. Premier article, pp. 32 et 33.
3. V. Premier article, pp. 38 et 42.

de Troade. N'est-ce pas là, d'ailleurs, une combinaison qui semble masquer le rôle que s'était attribué l'ambassadeur dilettante? Il y a surprise à constater que Cassas, engagé tout spécialement par M. de Choiseul pour le *Voyage de la Grèce*, n'ait fourni que neuf planches à l'ouvrage : cinq pour la première partie, et quatre pour la deuxième partie du tome II ; lesquelles parties ne parurent que bien après le tome I, la première en 1809, la seconde partie en 1822, après la mort de l'auteur. L'explication est, sans

GROTTES DE SAN PANTARICA EN SICILE

(Voyage pittoresque de Naples et de la Sicile...)

doute, dans le fait que Cassas fut, peu de temps après son arrivée à Constantinople, chargé d'une mission en Syrie par Choiseul-Gouffier, qui voyait dans cette exploration une nouvelle source de documents à recueillir pour une publication qu'il n'avait pas prévue à l'origine et pour laquelle il trouvait en Cassas un artiste qui avait déjà fait ses preuves en Italie, en Dalmatie et en Sicile.

Pour ces deux ouvrages, il n'avait pas de frais à sa charge ; il n'en fut pas de même pour le *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phœnicie, de la Palestine et de Basse-Ægypte*. Les difficultés de la gravure, les frais énormes qu'elle entraînait, l'impression, étaient autant de questions compliquées. On a vu

quelle première participation pécuniaire M. de Choiseul y donna, et comment, même après, il eut à cœur de soutenir la publication d'un ouvrage dont il avait pris l'initiative.

L'ouvrage devait former trois volumes in-folio de 330 planches, sans compter les vignettes, gravées sur les dessins et sous la direction du C^en^ Cassas, peintre, l'un des artistes employés par l'auteur du *Voyage de la Grèce*, avec un discours préliminaire pour chaque volume par le C^en^ Volney. Et notez que l'ouvrage sortit des presses de l'Imprimerie de la République dans le courant de l'an VII. Le prospectus ne ménageait pas les éloges à Cassas, cela va sans dire, pas plus que l'auteur de l'introduction, qui ne craint pas d'affirmer que « le Voyage pittoresque du C^en^ Cassas sera de tous les ouvrages de ce genre publiés jusqu'à cette heure celui qui réunira le plus grand nombre et la plus grande variété de contrastes piquants ».

L'ouvrage annoncé dès l'année 1787, ne fut pas achevé, lacune infiniment regrettable. La souscription en fut ouverte le 1^er^ prairial an VI de la République (20 mai 1798); on souscrivait *chez l'Auteur*, à Paris, rue de Seine n° 46, près les Quatre-Nations. Les gravures sont faites d'après les dessins et la plupart d'après des aquarelles. Le recueil de ces dessins, dit le prospectus, appartenant à la République, sera en conséquence déposé dans la Bibliothèque nationale, ce qui n'eut pas lieu, ce semble, puisqu'il ne s'y trouve pas. Tel qu'il subsiste, c'est un ouvrage magnifiquement édité que celui du *Voyage pittoresque de la Syrie*. Il commença à être gravé aux frais d'Anisson-Dupéron[1] qui s'était substitué, quelque temps avant sa mort, à tous les engagements contractés avec Cassas par Choiseul-Gouffier. Les planches parurent sans suivre l'ordre de publication établi pour les trois volumes prévus ; une livraison contenait aussi bien des planches du 1^er^ que du 2^e^ ou du 3^e^ volume. Il ne parut en tout que 30 livraisons qui fournirent 180 planches ainsi réparties : pour le 1^er^ volume 91 sur 137 ; pour le 2^e^ volume 33 sur 96 et pour le 3^e^ volume 56 sur 106. C'est donc 159 planches qui manquèrent, et dont les dessins ne se retrouvent plus. Déplorable issue d'une si belle entreprise, aggravée par la destruction des planches gravées dans l'incendie de l'imprimerie Didot, qui devait continuer la publication.

Les circonstances voulurent que le premier des travaux de Cassas n'ait pu trouver sa réalisation, dès longtemps préparée, qu'en 1802 ; c'est celui qui fut publié sous le titre de *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, rédigé par Joseph Lavallée d'après l'itinéraire de L.-F. Cassas,

1. Étienne-Alexandre-Jacques Anisson-Dupéron (1748-1794), directeur de l'Imprimerie Royale.

dessiné sur les lieux par Cassas, peintre et architecte, gravé sous la direction de Née. C'est un superbe recueil in-folio de 64 planches gravées, édité par les soins de Didot, à Paris, an X (1802), et qui fut, dès l'origine de la souscription, honoré de noms illustres, et en tête de la liste, ceux des trois consuls : Bonaparte, Cambacérès et Lebrun.

Le dernier des ouvrages publiés par Cassas n'est pas le moins intéressant. Il semble même que l'artiste ait eu souci d'y réunir les vues des sites les plus

PAYSAGE AU-DESSUS DE TRIPOLI AVEC LE LIBAN DANS LE LOINTAIN

(Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie...)

mémorables du passé grec et romain, et de leur conserver, en les traduisant par un procédé simple, leur noble grandeur. Il en a formé un recueil de 16 planches grand in-folio, auquel il a donné le titre de : *Grandes Vues pittoresques des principaux sites et monumens de la Grèce et de la Sicile et des sept collines de Rome*, dessinées et gravées à l'eau-forte, au trait, par MM. Cassas et Bance, accompagnées d'une explication des monumens par M. C. P. Landon. L'ouvrage parut chez Treuttel et Würtz, à Paris, en 1813.

Cassas eut donc cette fois un collaborateur : l'architecte Bance. Les dix planches sur la Grèce et la Sicile sont de Cassas, ainsi que la planche V sur Rome ; les cinq autres planches sur Rome et les sept collines sont de Bance, qui a gravé toutes les planches de l'ouvrage. Celui-ci s'ouvre par une grande

planche triple donnant une vue en couleur d'Athènes. Celle qu'il faut encore signaler est la *Vue des Restes du Théâtre de Taormine*, œuvre de grande dimension et tout à fait remarquable; elle surpasse par l'ampleur de la vision la vue que dessinait, au XIXe siècle, Viollet-le-Duc, œuvre fort habile, mais plutôt sèche. Quiconque est allé en Sicile ne peut oublier l'émotion que cause la vue de Taormine, non plus que celle du Théâtre de Syracuse. Cassas recrée cette émotion dans son dessin par le sens du décor; seule la vision qu'il nous a transmise, rend bien l'aspect très pittoresque qu'offraient alors les lieux, dessinés auparavant par Houel[1] et Chatelet[2]. On verra plus loin de quel fond curieux et abondant, antérieurement constitué, Cassas avait tiré et composé le recueil de ses *Grandes Vues pittoresques*.

Il faut avant de passer outre aborder un sujet, à la fois intéressant et délicat à examiner, touchant les œuvres de Cassas. Que faut-il penser d'un recueil de calques du Musée du Louvre qui lui est attribué ?

Il se présente sous la forme d'un énorme volume in-folio relié, au dos duquel on lit : GRÈCE — *Dessins pour le Voyage de M. le Comte de Choiseul.* La reliure, fort simple, peut remonter à une centaine d'années. Intérieurement, il se compose de feuillets de papier jaunâtre sur lesquels sont collés aux angles, des dessins sur papier, des lavis peu nombreux[3], et, en très grand nombre, des dessins faits sur papier calque à la plume, ou à la mine de plomb, ou pour mieux dire des calques de dessins portant presque tous indication du lieu ou du sujet. La Grèce entière y figure sous la forme de vues de villes, de paysages, de monuments, de croquis, de détails d'architecture, etc.... Sa provenance est établie par une note du généreux donateur, M. Alexandre de Laborde, qui offrit ce précieux recueil à notre Musée national, le 23 mai 1918. Cette note, collée en tête du recueil, indique qu'*il fut acheté par son père, M. le Comte Léon de Laborde, des héritiers de M. Godard, le 10 janvier 1859, pour la somme de 25 francs ; que ces dessins sur calque n'ont pas servi à l'élaboration des planches du Voyage en Grèce de Choiseul-Gouffier. Sont-ce des dessins préparatoires dont le plan primitif était plus vaste ou les éléments d'un tout autre ouvrage qu'il faudrait connaître ? Nécessité d'identifier ces dessins.*

Tous les calques paraissent être de la même main. Est-ce celle de Cassas ? Sont-ils faits d'après les dessins de Cassas ou les dessins d'autres

1. *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, par Jean Houel. t. II, pl. 92,
2. *Voyage pittoresque de Naples et de la Sicile*, par l'abbé de Saint-Non.
3. Tel celui de Corinthe, p. 22.

artistes ? On peut fort bien se le demander. Le plus grand nombre des calques porte la mention *non exécuté*, écrite au crayon et, semble-t-il, de la main de M. de Laborde père, l'écriture n'étant pas semblable à celle des légendes. Mais on constate que ceux qui ne portent pas la susdite mention ne furent pas plus exécutés que ceux qui la portent.

Nous avons vu que Cassas, à deux reprises, parle de dessins calqués et y insiste : la première fois, en octobre 1786, à Constantinople, où il précise : « ... je suis extrêmement occupé à faire des calques de *mes* dessins en cas d'événement... » ; la seconde, à Rome, le 1er octobre 1788, en disant : « qu'il

MARCHE D'UN CORTÈGE NUPTIAL AU CAIRE

(Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie...)

a *fait faire* des calques à Constantinople, mais que les originaux sont avec lui à Rome. » Deux manières de dire non concordantes, il faut le remarquer. On se demande d'autre part : aurait-il eu si grande préoccupation et pris si grand soin s'il se fût agi d'œuvres autres que les siennes ? Il n'y pas impossibilité, car il pouvait fort bien se trouver dans l'obligation de sauvegarder les documents que Choiseul-Gouffier lui avait donné la charge de recueillir et de classer pour ses ouvrages à venir. Cette observation a sa valeur. Quant au fait de la mention *non exécuté* des dessins, on peut lui trouver une explication puisque le *Voyage pittoresque de la Grèce* ne reçut en somme qu'une réalisation partielle.

Maintenant, que révèle l'étude du faire de ces dessins calqués et de leur sujet ? Reconnaître la main de Cassas à travers des calques, peut-être hâtifs, de dessins enlevés, croqués sur place, me semble aventuré. Cepen-

dant, s'ils ne sont pas tous de Cassas, *deux*, tout au moins, sont de lui très certainement : les deux calques de *Ruines de Palmyre* en tête du volume. Comment expliquer leur présence ? Seul Cassas est allé à Palmyre ; et le calque de ces dessins porte cette mention précise, en bas à gauche, de sa propre main : *Cassas à Constantinople 1786*, époque à laquelle il note avec soin qu'il prend *lui-même* des calques de *ses* dessins ; mais encore s'ensuit-il forcément que les calques dont il parle soient ceux du recueil de Laborde ? Il pouvait bien aussi avoir formé un recueil séparé des calques de ses propres dessins. Le recueil contient, en outre, détail précis à noter, le calque de la vignette dont Cassas agrémenta la *Carte de la plaine de Troie*[1] qu'il dressa lui-même, vignette gravée portant l'indication de son auteur et la date de son exécution, et encore le relevé d'un plan pour M. de Choiseul, adressé de Rome à ce dernier alors à Constantinople.

J'ai envisagé l'attribution à Fauvel ou à Hilair, deux des collaborateurs de Choiseul-Gouffier. Pour le premier, ses albums de dessins, consultés à la Bibliothèque nationale, ne permettent aucun rapprochement avec les calques en question, non plus que son écriture, qui, bien qu'assez semblable à celle de Cassas, diffère par la graphie de certaines lettres. Pour le second, Hilair, les éléments de comparaison manquent.

M. Edmond Pottier ayant projeté de consacrer une étude toute spéciale au *Recueil de calques de Laborde*, mine exceptionnelle de documents iconographiques sur la Grèce, je me contenterai d'indiquer ici leur profusion. La Grèce entière y est représentée. Athènes, à elle seule, l'est par plus de 30 calques ; certaines villes ont été traitées avec une particulière attention, comme Prévésa et Arta et les ruines considérables et toutes voisines de Nicopolis ; on y voit se succéder Corinthe, Argos, Sparte, Pyrgos, Delphes, Zante, Ithaque, Salonique, etc., etc. Il s'y trouve de tout, vues de villes, paysages, monuments, détails d'architecture, plans, relevés, types indigènes, costumes, fragments de toutes sortes, autant de précieux documents pris sur place, rares vestiges du passé, tels qu'on les voyait il y a 140 ans, dont plus d'un, hélas, a disparu !

Cet exposé autorise-t-il l'attribution des calques à Cassas ? Il me paraît prudent de réserver la décision.

Le Cabinet des Dessins du Musée du Louvre possède un autre recueil catalogué également au nom de Cassas, formant la seconde partie du don fait par M. Alexandre de Laborde en 1918. Ce recueil porte les nos 4846-344

1. Voir *Voyage pittoresque de la Grèce*, t. II, p. 208.

avec cette désignation : *Dessins de F. Cassas exécutés vers 1786 et autres attribués à Cassas, dessinateur du comte de Choiseul-Gouffier*. C'est un in-folio, relié, constitué par 114 dessins au trait à la plume et quelques-uns au crayon, d'un style noble, d'une exécution soignée, très précise, de sujets d'après l'antique : statues, monuments, motifs et détails d'architecture, bas-reliefs, vases, sarcophages, etc.

Pourquoi cette mention *attribué*, due sans doute à la main du comte Léon de Laborde ? Il semble bien pourtant que tous les dessins sont de Cassas. On y retrouve le même faire que dans les planches

VUE DES ANCIENS AQUEDUCS DE TYR

(*Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie...*)

des *Grandes vues pittoresques de la Grèce et de la Sicile*, et la même façon de traiter les personnages et les détails d'architecture. Ici donc l'on peut conclure à l'attribution quasi certaine de la totalité à Cassas.

* * *

Le moment est venu de considérer l'homme que fut Louis-François Cassas, l'artiste, ses facultés, son métier, et quel fut l'aboutissement de cette longue période d'études, de voyages, de travaux continuels.

Cassas s'est exprimé par plus d'un procédé et dans plus d'un art. En effet, il a été dessinateur, peintre, aquarelliste, graveur, architecte et modeleur. Si ses dessins se rencontrent peu, ses autres œuvres se dérobent généralement.

Le Cassas peintre est faible[1], ainsi en jugeait Lagrenée. L'aquarelliste est habile, tantôt large, tantôt méticuleux, et ses œuvres se rapprochent plus du dessin aquarellé que de l'aquarelle pure. Nous avons vu ce qu'était le dessinateur. Dans cet art charmant où la spontanéité, la nature propre de l'artiste se manifestent sans détours, sans l'astreinte d'une technique spéciale, comme en réclament la peinture, l'aquarelle ou la gravure, il était passé maître. Toute son œuvre en donne des preuves surabondantes. Cassas dessinait avec goût, justesse, liberté, précision et esprit, autant dire remarquablement. A cet égard, les appréciations des maîtres et des amateurs ne manquent point. Il ajoutait à ces dons heureux la faculté de saisir vite et bien, avec une précision instinctive et un grand souci d'exactitude. A ces rares qualités, il joignait une ardeur au travail peu commune : que ce soit durant ses séjours prolongés à Rome et à Constantinople, ses pérégrinations lointaines, il produit sans arrêt, accumule dessins, relevés, études, croquis, il est infatigable à la besogne. Aussi est-ce bien ce qui assure à toute son œuvre dessinée une valeur documentaire qui ne le cède pas à la valeur artistique. Qu'on n'aille pas conclure de là à un manque de fantaisie chez Cassas. Si dans le dessin d'après nature, soit documentaire, soit topographique, il ne croyait pas la fantaisie permise, il y cédait volontiers dans le genre pittoresque, et surtout dans l'aquarelle qu'il traitait après coup d'après ses dessins et en brodant sur le thème donné. Chez lui, l'artiste était ardent, vibrant, se laissait gagner, pénétrer par le grandiose ou le charme de la nature, comme par les beautés des œuvres humaines. La fantaisie, il l'exagère parfois. M. Soulange-Bodin possède une aquarelle qui fait hésiter : une *Vue de l'Acropole d'Athènes*, bien inattendue ; elle apparaît au-delà d'un décor d'arbres magnifiques. Il possède aussi deux scènes d'attaques de brigands qui ne sont pas maquillées, car l'artiste y a passé et à ses dépens. La scène d'un *Marché de femmes en Orient*, qui appartient à M^me^ V^ve^ Boppe, ne manque pas de fantaisie. J'en pourrais citer d'autres. Mais encore, n'était-ce pas des aliments de fantaisie que toutes ces ruines de l'antiquité grecque, romaine ou orientale qui sollicitaient les artistes par le pittoresque, et Cassas n'aurait-il donc pas cédé, comme tant d'autres, à leur séduction et à la tentation d'imaginer ?

Il n'est guère possible de ne pas consigner ici la façon dont Desfriches a jugé le talent de Cassas à la fin de sa notice : « Il ne faudrait pas juger, dit-il, du talent de cet artiste par les gravures de ses voyages. Ses aquarelles et ses dessins lavés au bistre se font surtout remarquer par une vigueur de tons,

1. En dehors des œuvres peintes originales de Cassas, j'ai relevé l'indication de deux copies d'après Claude Lorrain : un *Paysage* et l'*Enlèvement d'Europe*.

une fermeté de contours, une netteté de détails qui n'enlèvent rien à ce qu'ils ont de pittoresque. On voit qu'il composait avec une grande facilité de main, sans pesanteur et sans hésitation. Ses vues de ruines et de monuments antiques, ses paysages des environs de Rome, ses campagnes de l'Istrie, de la Sicile et de la Grèce ont un grand caractère de vérité, et en même temps de beauté pittoresque qui donnent une haute idée de son talent. »

Avant de quitter le Cassas dessinateur et aquarelliste, une particularité assez rare est à signaler : les dimensions inusitées de ses œuvres dans ce

ANTIOCHE
VUE GÉNÉRALE PRISE DU COTÉ DE LA PORTE D'ALEXANDRETTE
(Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie...)

genre. On en trouve de format grand-aigle qui surprennent et où il s'est joué avec la plus grande aisance.

La signature de Cassas se rencontre de temps à autre et à différentes époques, et assez constante dans la graphie. Il signait *L. f. Cassas,* avec un *f* minuscule après l'*L* majuscule, avec le premier *s* de son nom tantôt bouclé, tantôt simple ; en le faisant suivre parfois d'un nom de lieu ou d'une date, quelquefois les deux ensemble. La plus ancienne que je puisse indiquer est celle d'un paysage au crayon de la collection de M. J. Deglatigny, qui porte : *L. f. Cassas f. 1774.*

Venons au graveur. Il n'a pratiqué que l'eau-forte à la pointe sèche, à vrai dire, ou plus exactement, il a fait à la pointe de grands dessins sur cuivre qui donnent à ses planches, toutes remplies et poussées qu'elles soient, une certaine maigreur.

On signale de lui entre autres œuvres originales : une *Vue du port de Saardam 1776*, une *Vue de l'étang du Château de Ker-gu-Chennec en Bretagne 1777*, une *Vue d'un pont antique qui traverse la rivière del Sabato à Bénévent, avec les riches campagnes des environs*[1].

Cassas, dit un auteur contemporain[2], a gravé plus de quarante planches formant une suite de tableaux et de sites qui rappellent ses grands et précieux souvenirs.

Cette indication trouve sa vérification dans l'ensemble important composé de trente-huit planches en couleur que conserve la Bibliothèque de l'Arsenal, et qui lui fut attribué, en l'an XI, par le Ministère de l'Intérieur.

Ces planches, d'un très grand format pour la plupart, gravées au trait, coloriées avec soin à l'époque, sortaient de la Chalcographie des Piranesi frères[3] dont le catalogue-prospectus annonçait, en l'an VIII, *les Vues pittoresquement et savamment dessinées par le Cit. Cassas.* Elles parurent en 1810. Parmi celles qui méritent le plus d'attention dans cette mine précieuse pour l'étude des œuvres de Cassas, je citerai en me limitant : *Vue générale de la ville d'Athènes prise du chemin de Marathon, etc.*, très belle et grande planche ; — *Proscœnium ou avant-scène du Théâtre de Taorminum en Sicile, etc.* ; *Vue du Théâtre de Syracuse taillé dans le rocher ; — Vue d'une partie des ruines du Temple de Junon à Agrigente ; — Vue générale du Temple de la Concorde à Agrigente ;* les quatre pièces précédentes ainsi que les vues fort intéressantes des *Sept collines de Rome* font partie du recueil des *Grandes vues pittoresques des principaux sites et monumens de la Grèce et de la Sicile, etc.* ; — *Vue du temple d'Esculape et du lac de la Villa Borghèse à Rome*, fort jolie ; — *Monument triomphal élevé en l'honneur de Julius Caius Antiochus Philopappus à Athènes ; — Vue de la Colonne dite de Pompée prise du midi en regardant la ville d'Alexandrie ;* Cassas s'est représenté en habit bleu, assis à droite, dessinant la vue ; — *Vue du rivage du Nil et d'une petite mosquée qui se voit au-dessus de la ville de Mansourah ; — Vue des ruines de la grande mosquée Djiami el Garbie, autrement Mosquée des mille et une colonnes à Alexandrie ; — Vue du château et d'une partie de la ville du Caire prise en face de l'Isle de Rodda à Gizé* ; — enfin, loin de la Grèce, de l'Italie et de cet Orient qui l'ont tant occupé, Cassas s'est plu à dessiner deux grandes *Vues des lacs de Mortefontaine*. Je borne ma nomenclature à ce choix qui laisse encore de côté bien des pièces attachantes. Au demeurant, ces grandes planches sont

1. Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. I, p. 64.
2. *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, 1822.
3. Calcographie des Piranesi frères, à Paris, an VIII, rue de l'Université, Dépôt des machines, n° 296.

des plus suggestives ; elles reflètent évidemment le goût et les procédés en faveur à l'époque et surtout ce style noble dans le paysage où sont venues se fondre chez Cassas les influences du Poussin, du Lorrain, comme aussi celles de Vernet et de l'École de David, et l'on peut encore se demander si Cassas n'en a pas été pour l'estampe le créateur? Le sens décoratif dont il était doué explique comment il a pu occuper plus tard une fonction des plus importantes à la Manufacture des Gobelins. Il faut noter que Bance a prêté la main à huit ou dix

VUE DU THEATRE DE SYRACUSE TAILLÉ DANS LE ROCHER

(Planche gravée en couleur.)

planches, celles des sept collines de Rome entre autres, toutes signées en collaboration avec Cassas.

Quant à ses œuvres gravées par d'autres mains que la sienne, elles sont considérables. Des artistes de valeur, choisis d'ailleurs par Cassas, y consacrèrent leur talent, ce furent : Née, en tête, L. J. Masquelier, Mathieu, Varin, Berthault, Duparc, Liénard, Levée, Maillet, Coqueret, Picquenot, Ransonnette, Dequevauviller, S. C. Miger, Malbeste, Daudet. Des œuvres autres que celles formant des planches d'ouvrages ont été gravées à part, telles les deux *Vues de la Grèce*, très grandes planches à la manière noire gravées par Coqueret, représentant, l'une les *Ruines d'un temple de Neptune près Naupacte en Thessalie* (?) ; l'autre les *Bords du lac Copaïs dans les environs de Thèbes*, fort beaux paysages avec personnages.

Cassas est donné comme architecte dans les dictionnaires de peintres. Le fut-il au vrai sens du terme ? Pratiquement, non. Il est toutefois plus qu'évident qu'au cours de sa longue carrière, il s'occupa beaucoup d'architecture et s'y adonna avec passion. Conscient de l'insuffisance de ses connaissances dans cet art, il prit un jour le parti de l'étudier. S'il se fit aider dans plus d'un cas, il finit par en savoir autant que les gens du métier. Les preuves qu'il en a laissées abondent : plans, relevés, restaurations de monuments ; qu'on se rappelle ce qu'en pensait le correspondant de M. Foucherot, en 1786, au point de vue des richesses architecturales que rapportait Cassas dans ses cartons, ce que dit lui-même Cassas de ses travaux sur les monuments qu'il a relevés et de son application à les reproduire avec la plus grande exactitude, et, enfin, l'aboutissement de ces études, si soutenues, dans l'entreprise hardie des *Modèles des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples*. Ce sont là, assurément des raisons suffisantes pour citer Cassas comme architecte.

Notons encore que Cassas fut ce que nous appelons aujourd'hui un peintre orientaliste. Ils étaient rares alors. Pour avoir eu des devanciers, il n'en continua pas moins brillamment leur tradition. Il se tient en bonne place à côté de Van Mour, d'Antoine de Favray, de J. B. Hilair, de Castellan, de Caraffe, etc.[1] ; et il est même permis de dire que son œuvre orientale est bien autrement significative.

On ne vit paraître Cassas au *Salon* que deux fois durant toute sa carrière d'artiste. La première fois, au Musée Napoléon, ouvert le 1er jour complémentaire an XII de la République Française : Cassas, élève de MM. Lagrenée le jeune et Le Prince, exposait : n° 84 : *Vue du Sérail et d'une partie de la ville de Constantinople prise des hauteurs de Péra ;* n° 85 : *Vue de l'île Belle dans le lac Majeur, prise du rivage en arrivant du Tessin ;* n° 86 : *Vue d'une partie de la chaîne de Castravan en descendant du couvent des missionnaires français, à Antoura.*

La seconde fois, au Musée Royal des Arts, le 1er novembre 1814, Section Peinture, Cassas, Quai Malaquais n° 1, exposait : n° 179 : *Vue de Constantinople prise des hauteurs de Péra ;* n° 180 : *Vue des ruines de Baalbeck prise à l'Ouest en regardant les montagnes de Damas ;* n° 181 : *Vallée où est situé le couvent des Maronites de Cos-Haja dans le Liban ;* n° 182 : *Vue de l'Isola bella dans le lac Majeur.* Je ne sais quelle raison donner à cette quasi-abstention.

Peu nombreux sont les musées français pourvus d'œuvres de Cassas.

1. Consulter à cet égard A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Paris, 1911, et L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le Monde slave et l'Orient*. Paris. 1924.

On a vu ce que possède le Musée du Louvre. En dehors de lui le Musée d'Orléans conserve trois aquarelles : des *Paysages avec ruines antiques et personnages en Orient*. Une seule est signée : *L. Cassas f. 1792 ;* c'est donc une œuvre faite après le retour en France. Au Musée de Valenciennes est échue, par don de M. le baron de Maingoval, en 1887, l'œuvre la plus gigantesque de Cassas, et l'une des plus remarquables. C'est une aquarelle mesurant 1m200 de haut sur 3m410 de large; elle représente la

RUINES D'UN PONT EN ITALIE, DESSIN A LA MINE DE PLOMB

(Collection J. Masson, Paris.)

Vue de la Corne d'or et de la pointe du Sérail de Constantinople. Ne serait-ce pas celle exposée au Salon de l'an XII ? Deux autres musées moins avantagés ont reçu en partage en 1911, grâce à la libéralité de M. Paul Marmottan, des œuvres intéressantes. Le Musée d'Annecy conserve une belle aquarelle, *Vue d'un arc de triomphe romain* ; et le Musée Bossuet, à Meaux, une grande gravure en couleur de la série des Piranesi, dont le sujet se trouve indiqué par la réplique de la Bibliothèque de l'Arsenal, portant comme légende : *Fragments antiques servant de décoration à une des grandes allées de la Villa Borghèse près la Porte du peuple à Rome.* On y voit, en effet, un groupement de ruines : bas-reliefs, sarcophages, cippes, colonnes cannelées, une urne surmontant le tout. A droite, de vieux arbres magnifiques ombragent ces vestiges que Cassas, vêtu d'un carrik bleu et assis à terre,

désigne de la main gauche à deux femmes accompagnées d'une fillette.

Les collectionneurs sont un peu moins pauvres que les musées. Le plus favorisé est M. J. Masson. M. A. Soulange-Bodin est possesseur de sept grandes aquarelles gouachées. Mme Vve Boppe, dont le mari avait réuni un nombre important d'œuvres sur l'Orient, compte dans sa collection une grande *Vue de la pointe du Sérail à Constantinople* avec la côte d'Asie en face, et deux autres aquarelles. M. J. Thibault détient les très rares eaux-fortes de la *Galerie de M. Cassas*. M. G. Usslaub, de Marseille, m'a montré une grande composition au trait de plume et au lavis d'encre de chine, d'un travail prodigieux, soulignée d'une légende pleine d'enseignement ; c'est une *Restauration d'une partie de la grande Galerie de Palmyre* où s'avance, au milieu de la double colonnade, un cortège triomphal que viennent acclamer des groupes animés débouchant d'entre les hauts pylônes centraux. Des acquisitions faites par Alfred Normand, architecte, à la vente de la Vve C... en 1878, j'ai retrouvé entre les mains de ses fils et de son gendre, des œuvres capitales. M. le général Normand est possesseur d'une aquarelle de dimensions inusitées, 1m20 de large, donnant une *Vue d'Athènes* avec l'acropole à l'arrière plan, tableau plein d'ampleur, remarquable par le mouvement des figures qui l'animent. M. Normand dit qu'il représente, au premier plan, Lord Elgin occupé à choisir les marbres descendus des frises du Parthénon. Quoi qu'il en soit, l'œuvre que Cassas ne dut exécuter qu'à Rome où à Paris, n'en présente pas moins un intérêt incontestable comme document. M. Paul Normand, architecte comme son père, conserve précieusement une grande aquarelle : une *Cascade dans une région montagneuse en Orient*, empruntée aux pentes du Liban, sans doute ; en outre, un important recueil de calques pris par Cassas sur des documents de l'antiquité ; il garde aussi dans ses cartons un dessin du *Forum à Rome*. M. le Docteur Cayla, gendre d'Alfred Normand, reçut en partage une très grande aquarelle au trait de plume, la *Mosquée de Sainte-Sophie à Constantinople*, s'élevant majestueuse entre des masses de verdure et les fuseaux des cyprès gigantesques qui dépassent encore les hauts minarets pointant dans un ciel lumineux. M. J. Deglatigny (de Rouen) possède un dessin de jeunesse de Cassas, fait à 18 ans, une vue au crayon d'un aspect des environs de Tours, signée : *L. f. Cassas f. 1774*, pleine d'habileté. Il m'a fait connaître encore une *Vue de la Mosquée de Jérusalem*, fort grande aquarelle, et des croquis de voyages avec caravanes sinueuses de chameaux dans le désert pris à Palmyre et en Égypte. A signaler encore, entre les mains de M. Guéraud, une *Vue de Naples et du Mont Vésuve en éruption*, dessin à la mine de plomb, signé : *L. f. Cassas, f. 1779 in Roma* ; souvenir tout récent de l'éruption du mois d'août de la

même année. Ce m'est une occasion de marquer ici à tous ces possesseurs d'œuvres de Cassas, le gré que je leur ai de tant de bonne grâce. A signaler de surplus une œuvre qu'on a vu sortir d'une collection de dessins mise en vente en juin 1925 : *Vue des Jardins de la Villa Conti, à Frascati près Rome*, signée et datée de 1784, très fine et délicieuse aquarelle que Cassas avait particulièrement soignée.

Cassas peut passer pour un auteur ; il le fut, à vrai dire, de plus d'un ouvrage ; et, s'il joua le rôle de collaborateur, il eut, lui aussi, des collabo-

TOMBEAU DE JOSAPHAT

(Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie...)

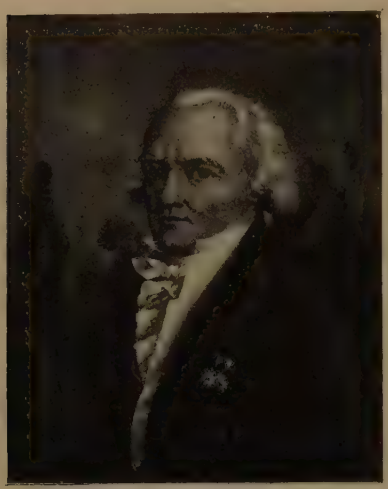
rateurs dont la fonction, il faut le noter, n'était que de second plan, car l'artiste, manquant d'une plume suffisamment habile pour rédiger lui-même, fournissait tous les éléments du texte [1].

Par le travail si documenté du Dr H. Mireur [2], nous avons connaissance des ventes concernant les œuvres de Cassas. Il signale douze ventes de 1791 à 1898 où furent adjugées grand nombre de celles-ci : tout ce que nous avons déjà vu sortir des mains de l'artiste, sans compter des études de figures, d'arbres, de costumes, de plantes révélant une richesse de production peu commune, et, chose inattendue, des dessins à la plume

1. V. Premier article, p. 43 et note 2.
2. Dr H. Mireur, *Dictionnaire des Ventes d'Art*, t. II, p. 110.

pour servir à l'illustration d'un roman moderne ! La vente principale, qui réunissait toutes ces raretés au nombre de 200, celle de Mme Vve C... eut lieu le 16 janvier 1878 ; les prix dérisoires auxquels furent adjugées ces précieuses pièces font sourire aujourd'hui.

On a déjà noté les diverses résidences de Cassas au cours de sa vie. A Paris, il habita successivement : rue Pagevin n° 17, avant son départ pour Constantinople, c'est-à-dire en 1783-1784; rue de Seine n° 46, en 1798 ; quai Malaquais n° 2 ou 3 en 1799 ; rue de Seine n° 8, où était sa Galerie, en 1806 ; quai Malaquais n° 1, en 1814, et enfin rue Mouffetard n° 270.



L.-F. CASSAS, A L'AGE DE 69 ANS
PAR HIPPOLYTE CASSAS, 1825
(Collection A. Finoelst, Paris.)

Cassas s'était acquis par ses travaux, par son mérite, une considération, qui n'avait fait que s'accroître depuis son retour en France et qui lui valut sa nomination, en mai 1816, d'inspecteur de la Manufacture Royale des Gobelins; il y était logé et y professait, en outre, le dessin, en remplacement de M. de Belle.

Cassas touchait au terme de sa carrière. C'était en 1825. Son fils Hippolyte, élève de Gros, fit de lui un portrait, qui fait actuellement partie de la collection de M. A. Finoelst, à Paris : le visage est assez coloré, les cheveux blancs, le regard clair ; à la boutonnière de l'habit bleu gris voisinent les croix de la Légion d'honneur et de Saint-Michel.

Cet ultime portrait donne l'impression d'une très fidèle ressemblance. Il n'est pas sans intérêt de le mettre, après 39 ans d'écart, en regard de celui qu'avait peint V. Denon, en 1786, à Constantinople et de retrouver dans les traits de l'homme de 69 ans ceux du Cassas de 30 ans.

La mort vint le surprendre à l'âge de 71 ans et 5 mois, en l'automne de 1827, le 2 novembre, durant un séjour chez sa sœur à Versailles.

HENRI BOUCHER

LE SCULPTEUR OLLIVIER

Le sculpteur Ollivier, presque inconnu il y a peu d'années, a été tiré de l'ombre par Mlle Marguerite Devigne qui lui a consacré ici même en 1920[1] un article plein de révélations. Nous connaissons bien Ollivier durant la période où il est établi en Belgique : il y exécute, pour des abbayes, des « ensembles de vastes proportions » ; il travaille aussi pour le prince Charles de Lorraine, il fait son buste, il sculpte pour lui la belle *Vénus aux Colombes*, il décore sa chambre et, de 1779 à 1781, il est le premier sculpteur de la cour de Bruxelles. Cette période dure une douzaine d'années, de 1769 à 1781 au moins ; avant, après, c'est l'incertitude. Après 1781, Ollivier aurait été à Vienne et serait revenu mourir à Bruxelles en 1788 ; avant 1769, Mlle Devigne signale sa présence en juin 1768, à Paris, rue des Vieux-Augustins, chez une logeuse en chambres garnies et, avant 1768, c'est le néant[2]. Cependant, voici du nouveau : Ollivier a séjourné à Strasbourg de l'hiver 1764 à l'été 1766, et il a fait pour le Grand Chapitre de la cathédrale deux anges adorateurs et un lutrin.

Il est facile d'établir que les deux Ollivier ne font qu'un même personnage. Dans les documents du Grand Chapitre, le nom d'Ollivier est écrit avec un seul L, mais Ollivier y a pour prénoms Philippe-Augustin ; à Bruxelles, Ollivier a pour prénom Augustin. D'autre part, en 1785,

1. M. Devigne, *Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille*, sculpteur de Charles de Lorraine, *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, pp. 95-117 ; dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, t. VII, 1re partie, v. pp. 369 et 370 une notice sur Ollivier par P. Vitry et p. 373, la bibliographie postérieure à 1920.

2. Sander Pierron, *Congrès international de l'Histoire de l'Art de Paris*, 1921.

Parrocel a publié une liste des membres de l'Académie de sculpture et de peinture de Marseille ; parmi les académiciens, un seul porte le nom d'Ollivier. Or, une délibération du Chapitre du 28 septembre 1765 et les comptes de 1767 donnent à Ollivier le titre de « membre de l'Académie de sculpture et de peinture de Marseille ». Pourtant M^lle^ Devigne a pu écrire : « C'est précisément à l'heure où il cesse d'être le sculpteur en titre de la cour de Bruxelles (en 1781) qu'Ollivier est honoré dans sa ville natale qui l'élit membre de son Académie », car elle se fonde, ainsi que M. Stanislas Lami, sur l'article de Parrocel qui fait entrer Ollivier à l'Académie en 1781. Nos documents prouvent qu'Ollivier a été fait académicien entre 1752, date de l'établissement de l'Académie et 1765[1].

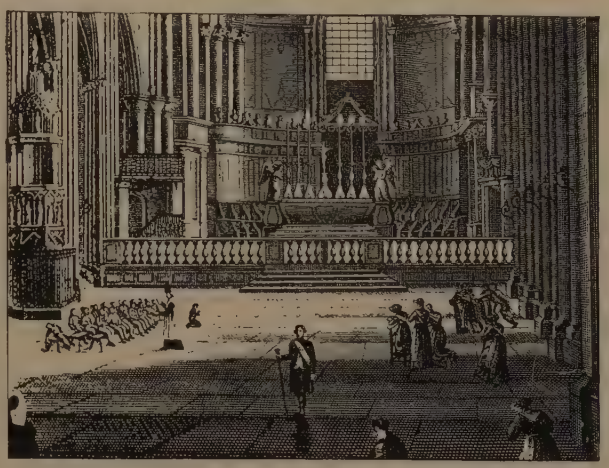
Voici maintenant quelques renseignements sur le séjour et les travaux d'Ollivier à Strasbourg. Il faut partir du mémorable incendie de la cathédrale, le 27 juillet 1759, qui dévora la couverture de la nef et nécessita la destruction de la « mitre », vieille construction du XIV^e^ siècle, qui surmontait le chœur[2]. Ce dernier avait été atteint ; du plomb fondu était tombé sur le maître-autel. Le Grand Chapitre dut se résoudre à la réfection du chœur et approuva, le 29 septembre 1761, un devis de 50 000 livres dressé par son architecte, Massol. Dans « le devis d'ouvrages riches pour la décoration du chœur[3]... », tout était prévu, depuis la « marche qui monte à l'arrière-chœur » et qui sera de « beau marbre de Flandre, le moins filandreux et terrasseux qu'il sera possible » jusqu'au baldaquin qui sera fait « de carton blanchi et doré..., dans le goût approchant celui de Saint-Sulpice à Paris ». Plusieurs sculptures étaient prévues par Massol ; elles furent exécutées certainement avant l'arrivée d'Ollivier à Strasbourg : douze bustes d'apôtres, encore conservés et d'une exécution médiocre, sont l'œuvre d'un artiste inconnu ; nous savons que Massol a donné les dessins et dirigé l'exécution d'un bas-relief pour l'autel, représentant la *Résurrection* et d'une grande *Assomption de la Vierge*, en stuc verni avec des anges à genoux sur des nues, pour le fond du chœur. L'Assomption était critiquée et Massol répliquait : « il est vray que ce n'est l'ouvrage ny des Pigalle, ny des Lemoyne, mais l'architecte possédait-il des artistes célèbres pour

1. M. Devigne, *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 106 ; St. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française, XVIII^e^ siècle*, 2^e^ partie ; *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1885, p. 153 ; *Archives départementales du Bas-Rhin, Archives du Grand Chapitre de Strasbourg*, G. 3453, G. 3190.

2. G. Delahache, *La « Mitre » de la cathédrale de Strasbourg*. Projets de reconstruction consécutifs à l'incendie de 1759. *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, à Paris*, 1921.

3. G. 2743, le devis.

l'exécuter[1] ? » En 1764, la décoration du chœur était presque achevée : il ne restait plus qu'à finir les grilles et à faire deux urnes qui devaient être placées sur deux piédestaux de marbre, des deux côtés du bel autel. D'après le devis, les urnes « seront de marbre blanc veiné et sculpté de godrons et de guirlandes de feuilles d'olivier et en cuivre doré au feu, le tout fait et fini parfaitement... ». En 1764, Massol établit « des desseins et des modèles d'urnes en grand » qui lui coûtent 100 livres et fait modeler « en plâtre une grande et belle urne d'un goût antique laquelle fut présentée sur le piédestal qui lui étoit destiné à côté du grand autel » lors du Grand Chapitre tenu en septembre 1764. Mais « on objecta des raisons de convenance », on désapprouva l'urne ; « on décida que des anges seroient plus analogues à notre religion[2] ». Les anges adorateurs apparaissent en 1764 et à leur suite Augustin Ollivier.



CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG
DÉTAIL D'UNE GRAVURE
PAR WISSANT ET OBERST, 1827
(Cabinet des Estampes de Strasbourg.)

Massol écrit, en effet, dans un mémoire justificatif : « Quelque temps après (le Chapitre de septembre), arriva le sieur Olivier, habile sculpteur ; l'architecte crut devoir l'engager à modeler en terre deux anges convenables audit autel ». D'où vient Ollivier ? A la suite de quelles circonstances Massol et Ollivier entrèrent-ils en relations ? Se connaissaient-ils déjà ? — En tout cas Massol est encore chargé de l'entreprise des anges ; Ollivier travaille sous ses ordres ; mais plus tard, un contrat sera conclu entre le sculpteur et le Chapitre qui prendra à sa charge toutes les dépenses faites au sujet des anges par l'architecte : le Chapitre rembourse, en 1767, à Massol, 120 livres « tant en argent donné au s[r] Olivier qu'à tout ce qu'il a eu besoin à cet ouvrage pendant l'hiver qu'il y a travaillé ». Le 23 juillet 1765, le Chapitre tient séance ; les modèles

1. G. 2743. « Compte définitif... pro nota... réponse aux apostilles. »
2. G. 2743.

lui sont présentés ; il les approuve et charge Ollivier d'exécuter les statues[1]. Deux mois après, Ollivier annonce qu'il a fondu et achevé un des anges, et, quoiqu'il ait déjà reçu une avance de fonds, il en demande une nouvelle et présente un « état du prix » qu'il demande « pour l'un des anges ».

Voilà donc, en septembre 1765, le Chapitre bien embarrassé, car il n'a pas l'habitude d'estimer des œuvres d'art ; dans sa détresse, il recourt à l'architecte Jacques-François Blondel. Blondel, l'académicien, le professeur, le théoricien, était déjà venu passer une semaine du mois d'août 1763 à Strasbourg où il avait été envoyé par le gouvernement pour examiner les travaux de réfection de la cathédrale qui n'avançaient pas : il examina tout, fournit un projet qui ne fut d'ailleurs pas exécuté et repartit enchanté de l'accueil qu'on lui avait fait. En 1765, le gouvernement charge Blondel de faire un vaste plan de régularisation de la ville, plan que l'on désire pour des raisons plus stratégiques qu'esthétiques, plan auquel Blondel travaillera beaucoup, qui sera discuté, modifié maintes fois et dont l'exécution fut à peine amorcée[2]. Le Chapitre décide le 28 septembre que « pour bien consacrer la vraie valeur et le juste prix de ces anges, et pour scavoir surtout à quoy pourra monter la main d'œuvre, le meilleur parti à prendre dans cette conjecture seroit de prier M. Blondel, architecte du Roy, de prendre la peine de voir et d'examiner l'ange qui doit être achevé et d'examiner de même, article par article, le mémoire présenté à ce sujet par ledit sieur Olivier, pour que, sur le dire et l'estimation de mondit s[r] Blondel, messieurs du Grand-Chapitre puissent prendre des arrangements pour payer et contenter ledit s[r] Olivier suivant l'équité et à proportion de ses peines[3] ».

Blondel n'a pas seulement examiné l'ange et le mémoire d'Ollivier, il était aussi chargé d'étudier un nouveau projet du sculpteur qui parlait d'exécuter un lutrin. Le 28 septembre, le Chapitre décide donc que « par la même occasion, M. Blondel seroit prié de se faire présenter par le susdit s[r] Olivier le devis et le model d'un luthrin qu'il s'est chargé de faire pour le

1. G. 2743 ; G. 3453. protocoles du Chapitre de 1765. 23 juillet 1765 : « Visis et examinatis hodie... per Philippum Augustinum Olivier ex terra figularia confectis simulachris, duos lateribus summi altaris ponendis angelos adoratores effigientibus, conclusum fuit, ut præfatus Olivier nova hujus generis simulachra ex terra conficiata, quae sex vala proportione modo dicta simulachra in magnitudine quatuor uncis superent, ut postea illorum instar duae similes statuae et plumbo anglico, et plumbo ordinario fundatur, quae de aurando erunt ».

2. E. Polaczek, *Der Strassburger Stadtregulierungsplan... (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, nouv. série, t. XXX, 1915) ; L. Réau, *L'Art français sur le Rhin*, Paris, 1922.

3. G. 3453 ; 28 septembre 1765.

chœur de la Cathédrale, lequel sera de marbre et de cuivre surdoré, pour estimer et évaluer de même ces ouvrages, en observant que le Chapitre fournira le marbre qui y sera employé[1] »; ainsi Blondel fixera la somme d'argent qu'Ollivier devra recevoir. L'universel Blondel rendit encore un autre service au Chapitre : il fut chargé d'examiner le modèle des grilles du chœur qui avaient été commandées en 1763 au maître-serrurier Pertois et auxquelles celui-ci travaillait déjà ; « il changea entièrement » le modèle et Pertois reçut l'ordre de « faire et finir le grillage en conséquence du devis et modèle donné par ledit s[r] Blondel[2] ». On comprend que Blondel méritait une récompense : il reçut une tabatière en or[3] ».

Après septembre 1765, les indications d'archives deviennent moins explicites : nous ne savons pas quand le second ange fut fini ; en ce qui concerne le lutrin, le doyen et deux chanoines ordonnent le 30 juillet 1766 « de faire délivrer du marbre pour le lutrin par l'architecte du Chapitre[4] ». Ollivier travaille donc encore au lutrin durant l'été 1766 ; nous ignorons ce qu'il devient ensuite et nous ne le retrouvons que deux ans après à Paris. Les comptes de 1767, qui ne nous disent pas où se trouvait alors Ollivier, nous permettent du moins de nous faire une idée de l'importance de ses travaux[5] : 342 livres tournois « pour du cuivre fourni pour les anges adorateurs » par Oesinger et Hannong (sans doute le faïencier strasbourgeois), 42 livres à Massol pour les « panneaux de marbre verd de Campan fournis à Olivier pour le lutrin » ; 1100 livres pour « trois blocs de marbre retirés de Marseille » et dont une partie est utilisée pour le lutrin. On donne 4300 livres et 120 livres à un nommé Berger « pour avoir doré tout le bronze qui devoit servir d'ornement audit luthrin. » Et voici pour Ollivier, que le Chapitre, le 30 septembre 1767, décide finalement de payer, ... « au s[r] Olivier, artiste sculpteur, membre de l'Académie de sculpture et de peinture de Marseille, chargé par le Grand-Chapitre de faire deux anges adorateurs pour être posés sur deux piédestaux... marché fait et convenu avec le dit s[r] Olivier pour la façon seule par M[r] Blondel, architecte du Roy, pour la somme de 4800 livres — et pour la façon du

1. G. 3190 ; comptes de 1767.
2. G. 3190 ; comptes de 1767.
3. G. 3188 ; comptes de 1765 : 456 sch. « au sieur Martin, marcand (*sic*) bijoutier de cette ville pour une tabatière d'or, qu'il a fournie, laquelle a été donnée pour présent à M[r] Blondel, architecte du Roy » et comme le dit le procès-verbal de la séance du 20 août 1768 « quia curam et operam suam ratione in dicta cathedrali ecclesia perficiendarum reparationum et decorationum diversis jam vicibus adhibuit. » (G. 3453.)
4. G. 3454 ; 30 juillet 1766.
5. G. 3190 ; comptes de 1767, fol. 193 et suivants.

luthrin, models, travail et peines, pour le parfaire et être en état d'être posé (toutes les matières généralement quelconques ainsy que les dorures aiant été à la charge du Grand-Chapitre), celle de 14400 livres — faisant ces dites deux sommes, celle de 19200 livres — » plus 1300 livres « en sus du marché ».

Les contemporains louèrent les œuvres d'Ollivier : elles paraissaient peut-être d'autant plus belles que l'intérieur de la cathédrale était un peu austère et que l'on y trouvait peu d'ornements du siècle. L'abbé Grandidier dans son *Essai sur la Cathédrale* ne manque pas de parler des anges et du lutrin qui est « grand et beau... de bon goût »; « l'aigle de bronze posé sur un globe et dont les ailes soutiennent le graduel mérite d'être remarqué ». Hautemer, dans sa *Description... de Strasbourg* vante encore plus le lutrin. Nous ne pouvons plus juger les œuvres : le lutrin a disparu pendant la Révolution, « un pupitre avec un aigle en bronze doré » a été alors enlevé de la cathédrale d'après Herrmann[1]. Des gravures du début du XIX^e^ siècle nous montrent les deux anges aux côtés de l'autel, dans le chœur aux boiseries du XVIII^e^ siècle. Cette décoration parut détestable et fut supprimée; on « restaura » le chœur roman et l'on se débarrassa des anges en les vendant. Qui pourra nous dire où ils sont[2] ?

Ainsi Strasbourg a été l'une des étapes de la vie errante de cet Ollivier de Marseille qu'on retrouve plus tard à Paris, à Bruxelles et à Vienne. Il est regrettable que toute trace de son activité en Alsace ait disparu. Ses *Anges adorateurs* et son *Lutrin* de la cathédrale de Strasbourg nous permettraient de nous faire une idée de son talent avant les œuvres de la période bruxelloise : le tabernacle de l'abbaye d'Heylissem et la gracieuse *Vénus aux colombes*.

FRANÇOIS PARISET

1. Grandidier, *Essais sur la Cathédrale*, Strasbourg, 1782, pp. 300-301 ; Hautemer, *Description historique*, Strasbourg, 1785 ; Hermann, *Notices historiques*, Strasbourg, t. I, p. 384.

2. Ollivier n'a certainement pas fait d'autres travaux pour la cathédrale, mais il a travaillé pour le Grand-doyenné : les comptes de 1767 nous disent qu'un menuisier y « fit des ouvrages lorsque le s^r^ Olivier y travailloit » et qu'il a fallu réparer le « dégat causé au Grand-doyenné par le s^r^ Olivier ». Quelques années plus tard, un mausolée en marbre et en bronze sera exécuté dans un atelier élevé dans la cour d'une maison canonicale ; Ollivier a peut-être travaillé au lutrin et fondu ses anges dans une dépendance du doyenné. Mais on est tenté de penser que les belles et sobres décorations de certaines salles de l'évêché actuel — l'ancien doyenné — sont de la main d'Ollivier. Elles auraient été commandées par le grand doyen — d'où le silence des archives du Chapitre, — ce grand doyen qui ordonnait en 1766 de donner du marbre pour le lutrin et qui est François-Camille de Lorraine, prince de Lambesc, abbé de Saint-Victor de Marseille, en relation peut-être avec Charles de Lorraine, mais non apparenté au fils du duc de Lorraine.

LES DÉCANS DU BELIER
D'APRÈS L'*ASTROLABIUM PLANUM* (AUGSBOURG, 1488)

LA BIBLIOTHÈQUE WARBURG ET SES PUBLICATIONS

La bibliothèque fondée à Hambourg par le professeur Warburg se distingue entre toutes les bibliothèques par le fait qu'elle n'est point consacrée à une ou à plusieurs branches du savoir humain, qu'elle ne rentre dans aucune des catégories habituelles, soit générales, soit locales, mais qu'elle a été formée, classée et orientée en vue de la solution d'un problème, ou plutôt d'un vaste ensemble de problèmes connexes.

Ce problème est celui qui a préoccupé A. Warburg depuis sa jeunesse : que représentait en réalité l'Antiquité pour les hommes de la Renaissance ? quelle était pour eux sa signification ? dans quels domaines et par quelles voies a-t-elle exercé son influence ?

La question ainsi posée n'est pas pour lui une question d'ordre uniquement artistique et littéraire. La Renaissance n'évoque pas seulement à son esprit l'idée d'un style, mais aussi et surtout l'idée d'une « culture » : le problème de la survivance et de la renaissance de l'antique est un problème religieux et social autant qu'artistique.

Il l'étudia d'abord dans le premier foyer créateur de la Renaissance, à Florence, au XV^e^ siècle : son étude sur le *Printemps* et la *Naissance de Vénus* de Botticelli [1]

1. *Sandro Botticellis « Geburt der Venus » und « Frühling ». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hambourg et Leipzig, 1893.

abordait le problème du côté artistique, mais dans ses études ultérieures, notamment celle sur les portraits de Lorenzo dei Medici et de ses familiers, dans les fresques de Ghirlandaio à l'église de la Trinité à Florence [1], et celle sur le testament de Francesco Sassetti qui fit faire ces peintures [2], il élargit le cercle de ses considérations et chercha à pénétrer dans le domaine intime des sentiments religieux et de la conception de la vie des bourgeois éclairés de Florence et à découvrir l'attitude de leur esprit vis-à-vis du paganisme antique et du christianisme. A mesure qu'il serrait de plus près le problème, il percevait de plus en plus clairement quelle influence avaient eue sur la vie des hommes de cette époque les croyances astrologiques, dont la série des gravures des Planètes attribuées à Baccio Baldini attestait la popularité : il découvrait là l'une des formes sous lesquelles les divinités païennes avaient repris de l'empire sur les esprits. Il s'efforça alors de déchiffrer l'énigme, restée jusque là insoluble, des fresques peintes pour Borso d'Este au palais Schifanoja à Ferrare et il y réussit [3].

LA CONSTELLATION DE PERSÉE
MINIATURE
DU POÈME ASTRONOMIQUE D'ARATOS
(Bibliothèque de Leyde.)

En somme Warburg a recherché et reconnu dans les œuvres d'art moins l'expression d'une esthétique que le symptôme d'un état d'âme collectif, la manifestation des sentiments profonds et des tendances cachées de ceux qui commandaient ou admiraient l'œuvre d'art autant que de ceux qui la créaient. Dans l'image il voit plutôt le symbole que l'arabesque.

Cette disposition d'esprit a eu une influence prédominante sur le développement de la Bibliothèque Warburg, qui, depuis quelques années, n'est plus seulement un centre de documentation, mais aussi un centre de production. On y fait des conférences, on y publie des études, qui toutes envisagent quelque aspect des multiples problèmes qui se rattachent à la question de la survivance de l'antique, car Warburg a reconnu qu'il était nécessaire d'étendre encore le cercle des recherches et que la solution du problème de la Renaissance imposait l'étude de la persistance de tradi-

1. *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo dei Medici und seiner Angehoerigen.* Leipzig.

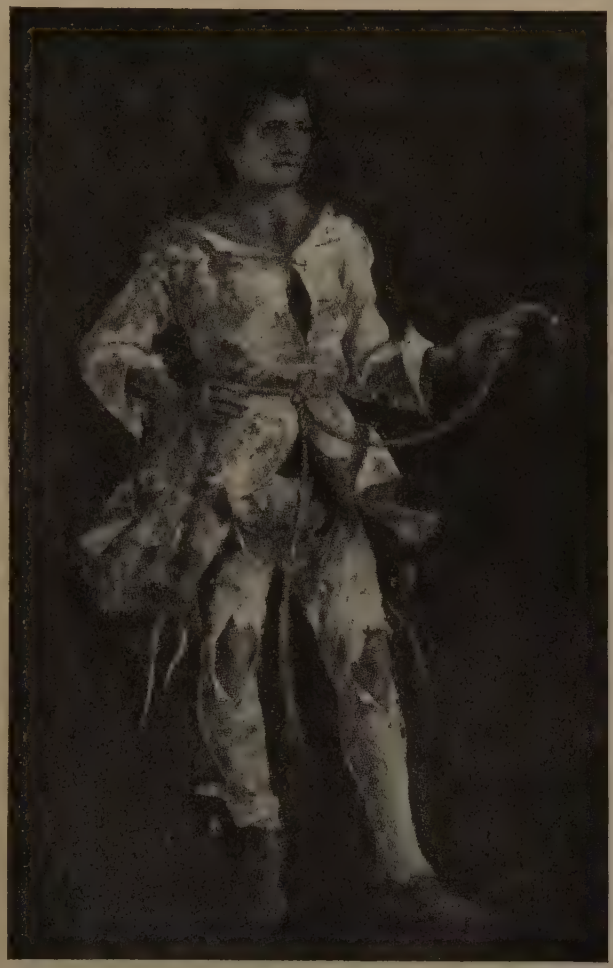
2. *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, dans : *Kunstwissenschaftliche Beitraege 1907. August Schmarsow gewidmet.*

3. *Italienische Kunst und internazionale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, dans : *Atti del X Congresso di storia dell'Arte in Roma*. Rome, 1922.

tions du paganisme à travers le Moyen Age, et de la pénétration des idées et des formes païennes dans le christianisme primitif[1].

* * *

Dans la première série de conférences (1921-1922), l'étude introductive du Dr Saxl sur les buts de la Bibliothèque Warburg, aux éditions de laquelle il donne ses soins, est suivie d'une conférence d'Ernest Cassirer qui met en relief l'une des conceptions animatrices de l'œuvre de Warburg : la valeur propre de la forme symbolique comme produit d'une activité spécifique de l'esprit, et par suite l'importance primordiale de l'étude du symbole, soit dans le langage, soit dans le mythe religieux, soit dans l'art.



Phot. Anderson.

LE PREMIER DÉCAN DU BÉLIER
MOIS DE MARS
(Détail des fresques du palais Schifanoja, Ferrare.)

Aussi est-ce à la symbolique, et non simplement à l'iconographie, qu'une bonne part des travaux publiés par la Bibliothèque Warburg est consacrée. Quand Edouard Norden étudie en un volume le thème de la « Naissance de l'Enfant »[2], il n'entend point par là spécifiquement le motif iconographique de la Nativité, mais le thème beaucoup plus général, à base mythique, de la venue d'un Enfant annonciateur d'un nouvel âge, tel qu'il est développé dans la quatrième églogue de Virgile, thème dont il recherche l'origine dans l'Egypte des Ptolémées et, au-delà, dans les religions plus anciennes de l'Iran, dans le culte de ce

1. Sur l'ensemble des travaux de Warburg et sur leur portée, voir aussi F. Saxl : *Rinascimento dell' Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs* (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1922, tome 43, pp. 220-292).

2. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religioesen Idee.* Teubner, édit., Leipzig, 1924.

mystérieux Eon, d'une signification encore mal définie, aux sources duquel Heinrich Junker consacre une étude dans le premier volume des conférences[1].

L'étude sinon la plus remarquable en ce sens, du moins la plus riche en matériaux originaux, en rapprochements ingénieux, en hypothèses hardies, c'est le livre de Robert Eisler : « Motifs des mystères orphiques-dionysiens dans l'Antiquité chrétienne. » La transmission des images et des symboles des cultes hellénistiques, pénétrés d'éléments orientaux, aux premiers cultes chrétiens, et même leur subsistance à des époques ultérieures, est ici illustrée par un nombre considérable d'exemples, empruntés surtout aux peintures des catacombes, et mis en rapport avec une infinité de monuments et de textes de toutes les époques.

L'étude des mythes orientaux et de leurs symboles tient une grande place dans les travaux de la Bibliothèque Warburg, et à juste titre : Warburg avait déjà constaté qu'en reprenant contact avec l'Antiquité, au début de la Renaissance, l'on n'était point retourné dès l'abord à la période de l'apogée de l'art et de la civilisation grecs, mais que c'était par des voies indirectes surtout que la pensée antique s'était transmise aux hommes du XV^e^ siècle, et notamment par l'intermédiaire des Arabes et de l'art hellénistique. Les Arabes avaient recueilli et complété en certains points la science grecque ; ils avaient développé l'étude de l'astrologie, à laquelle les Grecs de la grande époque attachaient peu de valeur, mais qui, venue de l'Orient, avait fleuri pendant la période hellénistique : cette pseudo-science, singulier mélange d'observations exactes, de fantaisies et de superstitions, devait jouer un rôle considérable dans la vie des hommes de la Renaissance.

Warburg lui-même, en étudiant les fresques du palais Schifanoja, a montré les étonnantes transformations subies par les symboles antiques au cours des temps et au gré des transmissions internationales : les figures de la zone médiane, situées au-dessous des figurations des planètes et au-dessus des scènes de la vie de Borso d'Este, étaient restées indéchiffrables. Warburg y a reconnu les figures symboliques des « Décans » ou périodes de dix jours en lesquelles se divisaient les mois présidés chacun par un signe du zodiaque. Ces Décans, divinités astrales égyptiennes, avaient été rattachées au zodiaque à l'époque hellénistique, et c'est sous cette forme et en relation directe avec les planètes, qu'ils passèrent dans l'astrologie des Arabes et de là dans celle de la Renaissance.

On peut juger, par deux exemples, des transformations étranges subies depuis l'antiquité par ces figures : dans l'*Astrolabium planum* de Joh. Angeli (Ausbourg, 1488) le premier Décan du Bélier apparaît sous la forme d'un guerrier turc coiffé d'un turban et armé d'un cimeterre. Warburg y voit une transformation de la figure de Persée, que l'on trouve encore sous sa forme antique dans un manuscrit carolingien enluminé du poème astronomique d'Aratos à la bibliothèque de Leyde : la constellation de Persée s'élève, en effet, en même temps que celle du Bélier. Le premier Décan du Bélier au palais Schifanoja a un tout autre aspect, entièrement conforme à la description donnée par Abou-Maschar (mort en 886) dans l'*Introductorium majus*, traité d'astrologie qui fut en vogue en Europe à la fin du Moyen Age et à l'époque de la Renaissance. Abou-Maschar ne faisait du reste que transmettre une tradition venant de l'Inde, qui l'avait elle-même reçue de la Grèce, et ce « Décan » n'est en somme que le dernier avatar d'une divinité égyptienne, figurée avec une double hache sur le planisphère dit de Bianchini au Musée du Louvre.

Plusieurs travaux publiés par la Bibliothèque Warburg ont trait à des sujets touchant l'astrologie, tel le remarquable ouvrage de Panofsky et de Saxl sur la

1. *Ueber iranische Quellen der hellenistichen Aion Vorstellung* (*Vortraege* 1921-22 ; Teubner, Leipzig, 1923.)

« Melencolia » de Dürer dont il a été rendu compte ici [1]. L'une des conférences de la première série a été consacrée par Hellmut Ritter à *Picatrix*, un manuel arabe de magie hellénistique, ouvrage composé probablement au XI[e] siècle et cité comme spécialement pernicieux et satanique par les catholiques à la fin du Moyen Age : ce répertoire de recettes magiques brodées sur un fond d'idées néo-platoniciennes nous montre sous quel singulier aspect l'Olympe grec, transformé sous des influences orientales en une réunion de divinités astrales servant d'intermédiaires entre l'âme universelle et les hommes, apparaissait à la plupart des contemporains du développement de la Renaissance.

D'autres études sont consacrées à des thèmes iconographiques à portée symbolique, telle la conférence de Doren sur la « Fortune au Moyen âge et à la Renaissance » (conférences 1922-23, 1[re] partie), qui montre le passage si caractéristique de l'interprétation pessimiste du Moyen Age (la roue de la Fortune), à l'interprétation optimiste de la Renaissance (la « Fortune » à la voile gonflée par le vent favorable, dispensatrice de la richesse et de la joie). A cette série iconographique appartiennent aussi l'étude de P. E. Schramm sur la « Figuration du Souverain dans l'art du haut Moyen Age », dans le même volume ; celle de Reitzenstein sur les « Représentations septentrionales persanes et chrétiennes primitives de la fin du monde » et celle de Wilamovitz Möllendorff sur Zeus dans le 3[e] volume des Conférences de 1922-23.

C'est le desséchement graduel des formes antiques que A. Goldschmidt étudie dans la première série des Conférences sous le titre de la « Survivance des formes antiques au Moyen Age » ; dans la même série, G. Pauli, à propos de « Dürer, l'Italie et l'Antique », traite aussi de problèmes formels spécifiques qui se mêlent à des problèmes de portée esthétique plus générale.

Mais nous entrons tout à fait dans le domaine de l'esthétique avec l'étude de E. Cassirer « Eidos und Eidolon » (1[er] volume des Conférences 1922-23) et avec le livre de Panofsky « Idea » [2] : ces deux études sont consacrées au même problème, celui de la conception platonicienne de l'art et de ses développements ultérieurs. Cassirer fait apercevoir chez Platon même les germes de l'esthétique platonicienne, bien que Platon ait banni l'art de sa République. Panofsky étudie les transformations successives de l'idée platonicienne appliquée au domaine de l'art, dans les écrits de Cicéron, de Plotin, des Pères de l'Eglise et des théoriciens de la Renaissance, du Maniérisme et du Classicisme, et il fait ressortir, pour ces dernières époques, les relations entre les théories et le caractère de la production artistique.

Dans ce bref aperçu, je n'ai pu tenir compte d'études importantes, mais qui n'ont avec l'art que des rapports indirects, comme celle de Reitzenstein sur saint Augustin [3], celle de Wechseler sur la conception de l'amour dans l'Antiquité et au Moyen Age [4], celle de Cassirer étudiant les rapports entre la langue et les mythes surtout d'après les idées d'Usener [5] : quelque incomplet qu'il soit, il donnera cependant une idée de la richesse et de la complexité des problèmes abordés par la Bibliothèque Warburg, dont on mesurera l'activité par le fait que cet ensemble de travaux a été publié dans l'espace de quatre ans.

JACQUES MESNIL

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, t. 1, p. 187.
2. Teubner, Leipzig, 1924.
3. *Vorträge 1922-23* ; I. Teil, Leipzig, 1924.
4. *Eros und Minne* (*Vorträge*, 1921-22).
5. *Sprache und Mythos*; Leipzig, 1925.

BIBLIOGRAPHIE

Charles PICARD. — **La Sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine** (Manuels d'histoire de l'art). Paris, Laurens, 1926. In-8°, 552 p., 202 gravures dans le texte.

Ce volume, qui fait suite à celui dont j'ai rendu compte il y a un an ici même, complète l'excellent instrument de travail que M. Picard met à la disposition de tous les étudiants de l'archéologie classique. La partie peut-être la plus précieuse de l'ouvrage est le livre V (*La sculpture romaine*) où l'auteur a su condenser en 150 pages une multitude de renseignements et de documents qu'il serait difficile de trouver réunis ailleurs, du moins dans un livre français. On appréciera aussi le souci constant de placer sous les yeux du lecteur des monuments récemment découverts ou peu connus qui ne figurent pas encore dans les manuels courants, comme l'Hécataion d'Alcamène, l'Hermès du même artiste (qu'une coquille bien amusante[1], page 345, nous donne comme étant en marbre *parisien*), le torse juvénile (p. 75) et les deux têtes féminines de Boston (pp. 131 et 133), l'Athéna de Poitiers (p. 233), la Vénus de Cyrène (p. 301), le Dionysos de Leptis (p. 303), la tête d'Arezzo (p. 333), etc.. Le texte appelle les mêmes éloges (information étendue, sentiment esthétique aiguisé, précision, sincérité) et quelques-unes des mêmes réserves que celui du tome Ier. Le désir louable de ne pas surcharger une bibliographie déjà très copieuse et de citer de préférence le travail le plus récent (qui n'est pas nécessairement le plus complet ni le meilleur) entraîne parfois M. Picard à des omissions qui ressemblent à des injustices. D'autre part, sur les questions controversées, tantôt il laisse au lecteur le soin de choisir entre des théories contradictoires, tantôt il opte pour une solution risquée, qu'il donne à tort comme acquise. Tel est notamment le cas de la question des dates relatives de l'Athéna et du Zeus de Phidias où il prétend bien à tort que les divergences d'opinion sont « plus ou moins (?) écartées » et qu'on admet « communément » que le Zeus est antérieur. Je ne sais qui se cache derrière ce « communément » mais je sais que ce n'est pas l'opinion de Johansen, ni celle de Schrader, ni celle de feu Lechat, ni la mienne, ni, chose bien plus importante, celle de la *tradition* grecque et... du bon sens. En ce qui concerne la Lemnia, le scepticisme de M. Picard est bien justifié, mais j'aimerais savoir quel est sur ce point le « témoignage des monnaies athéniennes » auquel il fait allusion (p. 9). Il n'aurait pas fallu non plus reproduire et citer la tête Laborde (p. 23) sans prévenir que tout l'essentiel en est restauré. Le « Sophocle » du Latran (je sais gré à M. Picard de n'avoir pas *totgeschwiegen* ce que j'ai écrit à ce sujet) n'a pas été dénommé d'après un bronze, mais d'après un petit marbre du Vatican (p. 62). L'Apollon de Daphné de Bryaxis n'est pas si inconnu que le croit M. P. (p. 97) : il est fidèlement reproduit sur des monnaies d'Antiochus Epiphane. Avec toute sa bonne volonté, M. Picard n'arrive pas à tirer des monnaies tous les renseignements qu'elles comportent. C'est ainsi qu'il ne paraît pas connaître les travaux si remarquables de Regling concernant la reproduction (souvent textuelle) de reliefs officiels romains, conservés ou perdus, dans les grands médaillons de bronze. J'arrête ici ces observations que j'aurais pu multiplier et qui ne doivent prouver à l'auteur que le soin et le plaisir que j'ai mis à parcourir son livre, ainsi que le profit que j'y ai trouvé.

T. R.

1. Il y en a d'autres dans la Table. P. 547 (renvoi à 155) *Bristish museum* ; ibid. (renvoi à 214) *lampadrédome*.

Jean Babelon. **Catalogue de la collection de Luynes** (Cabinet des Médailles), Monnaies grecques, II, Grèce continentale et îles. Paris, Florange et Ciani, 1925. In-8 carré, 171 p., album de planches (57-89).

Ce volume mérite les mêmes éloges que le précédent pour la compétence et le soin avec lesquels il a été rédigé, pour l'attention apportée par l'auteur aux publications les plus récentes. Les planches sont en progrès et illustrent quelques-uns des plus admirables spécimens de l'art monétaire grec (pl. 58, Chalcidique, Amphipolis ; 59, Philippe II ; 64, Démétrius, Antigone, Philippe V ; 65, Persée ; 67, Aenos ; 68, Thasos ; 72, Pyrrhus ; 74, Etolie, Opus ; 84, Sicyone ; 85, Olympie ; 88, Gortyne) ; cependant les reproductions manquent de finesse et ne permettent pas toujours de vérifier les lectures d'inscriptions un peu menues. Dans un travail de si longue haleine, il a naturellement dû se glisser quelques erreurs, quelques lapsus ; j'en signale en note à l'auteur un petit nombre pour ses *errata* futurs[1].

T. R.

1. N° 1582. Le « jeune homme » est sûrement un Apollon. 1611. Lire ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. N°s 1624-6. Il aurait fallu essayer d'expliquer toutes les dates. 1646. Lire ΝΟ. 1686. Nombreuses fautes d'accentuation. Le journal s'appelle Ἀρχαιολογικὸν δελτίον. 1690. La victoire de Démétrius Poliorcète a été remportée à *Salamine* et non à *Samothrace*. 1698. Rien ne prouve que les τέτραχμα (et non τετράδραχμα) Ἀντιγόνεια des inscriptions désignent exclusivement les pièces au calathos. Ensuite, au lieu de Athéna *Promachos*, il vaudrait mieux écrire Athéna *Alkis*. 1715. Adaios, quel qu'il soit, n'est sûrement pas un « roi de Macédoine ». P. 34. Le mot Epithrace ne saurait être employé dans ce sens : il désigne en réalité la côte thracienne (Chalcidique, Chersonèse). 1748, 1753. ΕΙΙ pour ΕΙΙΙ 1764, *iles* pour *villes*. P. 45, etc., ne pas écrire *Chersonnèse*. 1801. Renvoyer au Catalogue du Musée de Constantinople et non à un obscur mémoire de Studniczka. 1815. Si une pièce est *frappée à Byzance*, elle n'est pas une « imitation barbare ». 1898. Je lis à l'exergue Λ, non Δ. 1916. L'ouvrage de Leake s'intitule *Numismata* (et non *Numismatica*) *hellenica*. 1939. Une pièce surfrappée sur un bronze de Philippe II ne peut pas dater de 130-100 av. J.-C. ! 1940. Pas Aphrodite, mais Artémis ; vieille erreur de Curtius. 1949. Comment la statue de l'Etolie, à Delphes, aurait-elle pu être l'œuvre de Scopas ? 1974-1978. Confusion complète du numérotage des figures. La pièce 1974 (texte)=1976 (fig.) ; 1975=1977 ; 1976=1978 ; 1977=1974 ; 1978=1975. 2010. Légende mal transcrite. Il y a (dr. à g.) ΘΕΖΙΙΙ (un Ι dans un Η). 2035. L'auteur a suivi trop docilement Seltman, notamment pour l'attribution vraiment absurde aux Eupatrides d'un tétradrachme *postérieur à Hippias !* Les fig. 2040 et 2048 (pl. 77) sont interverties (voir la « tête de taureau »). 2046. L'expression « dernières années de la guerre du Péloponèse, 403 à 365 » est un lapsus évident. 2100. Le « sanglier » de Svoronos n'est qu'un pâté. 2116. Ce statère n'a pas été frappé *par* Mithridate, mais par Athènes *au nom* de Mithridate, premier magistrat. 2119. De quel droit Salamine aurait-elle frappé monnaie en 339 ? 2214. Lire « Aphrodite » non « Artémis ». 2281. L'hypothèse de E. Babelon est vraiment « trop subtile ». 2184. Dion a rassemblé ses troupes à Zacynthe, mais n'en a jamais été le « tyran ». 2286. La tête diadémée n'a pas été identifiée ; la figure du revers est sûrement Aphrodite, non Apollon. 2307. La légende ΑΡΚΑΔΙΚΟΝ (νόμισμα) prouve que ces monnaies étaient émises au nom de l'Arcadie et non « des jeux Arcadiens ». 2326. Ecrire Στυμφαλίου (pour Στυμφαλίων). 2376. Feuille de *lierre* et non de *chêne*. *Quid quercus cum Baccho ?*

1. Charles Diehl. — **Manuel d'art byzantin**, 2e édition revue et augmentée. Paris, Aug. Picard, 1925. 2 vol. in-8, XVI-946 p., 448 illustrations.

2. Hayford Peirce et Royall Tyler. — **Byzantine art**. London, E. Benn, 1926. In-8, 56 p., 100 planches.

Où est le temps où ceux qui cherchaient à s'initier aux questions si complexes de l'archéologie byzantine n'avaient, en dehors de rares collections, d'autre moyen que de se plonger dans le dépouillement de monographies tirées à peu d'exemplaires, de reproductions défectueuses, d'articles introuvables ? On serait plutôt tenté aujourd'hui d'estimer que la mariée est trop belle, tant des ouvrages comme ceux de Dalton, Wulff, Schlumberger, Millet, Bréhier, Strzygowski, pour ne nommer que quelques auteurs de choix, rendent cette initiation à la fois facile et attrayante. Entre toutes ces synthèses celle dont M. Diehl nous offre aujourd'hui la deuxième édition est à la fois la plus complète, la plus claire, la plus abondamment illustrée et celle dont un jugement toujours pondéré et appuyé sur les faits inspire le plus de confiance. La nouvelle édition en deux volumes, a respecté le plan et, en général, le texte de la première, mais il suffit d'en parcourir quelques chapitres pour voir avec quel soin l'auteur s'est tenu au courant des recherches et des publications nouvelles, pour reviser et compléter son travail, sans craindre de se corriger lorsqu'il y avait lieu, mais aussi sans céder à l'entraînement si fréquent que j'appellerai le *snobisme* du dernier bateau. C'est ainsi qu'il sait faire leur part, mais leur part seulement, dans les origines de l'art byzantin, aux influences mésopotamiennes, arméniennes, iraniennes si

fort exagérées par Strzygowski et que, sans nier les nuances qui séparent les « écoles d'art » régionales aux XIVe et XVe siècles, il défend contre G. Millet l'importance continue et unifiante du rayonnement d'art émané de la capitale.

J'avoue que pour la clarté et l'économie de l'exposition j'aurais préféré, qu'après le livre introductoire sur les origines et la formation de l'art byzantin, l'auteur eût envisagé successivement dans *la totalité de leur développement* depuis le Ve jusqu'au XVe siècle, toutes les branches de cet art, pour terminer par une revue historique (plus développée que la « conclusion » des pp. 903-6), où le caractère artistique de *chaque époque*, envisagé dans l'ensemble de ses productions, aurait été défini sans entrer dans le détail. Au lieu de cela M. Diehl a maintenu sa division du sujet en trois grandes époques : le 1er âge d'or (Justinien), le 2e âge d'or (Macédoniens et Comnènes — mais peut-il y avoir deux âges d'or ?), la « Renaissance byzantine » (1250-1550). Sous chacune de ces époques (et à chacune est rattachée une queue marquant la décadence après l'apogée), toutes les branches de l'art, architecture, peinture et mosaïque, enluminure, tissus, sculpture, orfèvrerie, iconographie, sont successivement étudiées, ce qui coupe en trois tronçons l'historique de chaque branche et expose à des redites. Certaines branches secondaires, entièrement sacrifiées dans la première édition, comme la verrerie, obtiennent maintenant l'aumône de quelques pages ; mais la céramique n'est représentée que par des allusions fugitives, la monnaie [1] est à dessein ignorée, le mot « cuir » manque à l'index (si utile et complet d'ailleurs), et cependant il existe quelques assiettes byzantines [2], et j'ai vu un coffret byzantin en cuir repoussé fort intéressant ; le « mobilier ecclésiastique » tient une petite place dans le chapitre de l'orfèvrerie, mais du mobilier civil, même impérial, nous n'apprenons rien ; il avait pourtant son importance dans le faisceau des « arts somptuaires » naguère étudiés par Ebersolt, et s'il en a survécu peu de témoins authentiques, du moins les textes, les enluminures des manuscrits, les figures de certains tissus, permettent de s'en faire une idée. Bref, il semble que dans une collection de manuels « d'*archéologie* et d'histoire de l'art » M. Diehl ait un peu trop étroitement limité son sujet à l'art proprement dit. Qu'il ne voie pas là un reproche, mais seulement un regret et une espérance : celle que, dans une troisième édition qu'on est en droit de lui souhaiter, il fasse une place un peu plus large au décor de la vie byzantine, sans lequel, malgré tout, cette civilisation si curieuse reste chose un peu morte et difficile à nous figurer.

2. Le petit livre de MM. H. Pierce et R. Tyler, sans avoir de hautes prétentions scientifiques, est un album de bonnes reproductions qui servira d'utile complément à des manuels plus développés. Les cent planches en phototypie qui le composent laissent de côté l'architecture proprement dite, mais font connaître des spécimens typiques de presque toutes les autres branches du grand art ou de l'art appliqué : statuaire, orfèvrerie, émaux, médailles, ivoires, mosaïques, manuscrits, textiles, fresques, verres, etc.

L'ordre suivi est à peu près chronologique ; il remonte à Dioclétien pour s'arrêter au XIVe siècle. Quoique les auteurs, dans leurs courts et incisifs commentaires, ne donnent aucune bibliographie [1] des objets reproduits, il y a, dans le nombre, des monuments peu connus sinon inédits, qu'on sera heureux de trouver réunis (nos 2-3, 5-6, 20, 34, 47, 67, 76, 85). Et l'on étudiera avec fruit les planches 21 et 22 où est reproduit en deux « états de restauration » différents le buste de Justinien dans la mosaïque de S. Apollinare Nuovo : l'état « actuel » serait dû à une copie très récente d'un moulage du médaillon d'or volé en 1831 au Cabinet des Médailles. *Et nunc critici erudimini !*

T. R.

1. « Ni la numismatique ni la sigillographie, d'ailleurs étudiées dans des travaux excellents, n'ont pris place dans le cadre de ce manuel », dit la préface de la première édition. Mais quelle que soit la valeur de ces travaux (Sabatier, Schlumberger, Wroth, etc.), ils s'attachent tous plutôt à la signification historique de ces petits documents qu'à leur valeur d'art ; il valait la peine de dégager en quelques lignes l' « esthétique » des sous d'or et des sceaux byzantins.

2. Par exemple, le plat rond blanc avec un lion héraldique « aubergine » de la collection Koechlin.

1. La bibliographie générale de la p. 17 ne comprend que six ouvrages. On y cherche en vain les noms de Diehl, Schlumberger, Millet, mais on y trouve « comme indispensable » l'Histoire de Gibbon.

L. van Puyvelde. — **Un Hôpital du Moyen Age : La Biloke de Gand** (Recueil de Travaux de l'Université de Gand). In-8, 124 p., 51 pl., Gand et Paris, 1925.

Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont déjà pu apprécier l'intérêt d'un des chapitres de cette étude consacré aux fresques de la Biloke dont le savant professeur de l'Université de Gand leur a réservé la primeur. Cette étude archéologique très approfondie, conduite avec la méthode la plus sûre, fera connaître un des chefs-d'œuvre les plus parfaits, les plus anciens et les mieux conservés de l'architecture civile du Moyen Age. L'Hôpital de la Biloke, actuellement en cours de restauration, deviendra, du jour où il sera transformé en musée et ouvert au public, l'un des joyaux de cette admirable cité de Gand dont les richesses archéologiques et artistiques, injustement éclipsées par celles de sa voisine, Bruges, ne sont pas encore estimées à leur juste valeur.

LOUIS RÉAU

Paul Ganz. — **La Peinture suisse avant la Renaissance.** Traduit de l'allemand par Paul Budry. Gr. in-4, 156 p., 120 pl. en noir et en couleurs. Paris, Éditions Jean Budry, 1925.

Cet ouvrage magnifiquement édité et illustré est un véritable monument élevé à la gloire de l'art suisse où l'on ne voit trop souvent qu'un reflet ou une dépendance de l'art allemand dans les cantons alémaniques, de l'art français dans les cantons welches. L'auteur, M. Paul Ganz, l'érudit professeur de l'Université de Bâle, dont on connaît les beaux travaux sur Holbein et qui passe aujourd'hui à juste titre pour le meilleur connaisseur de l'art de son pays, s'est attaqué à ce préjugé avec un enthousiasme patriotique qui n'exclut pas l'esprit critique le plus nuancé. Il ne se dissimule pas la rudesse, le manque de raffinement de la plupart des Primitifs suisses qui ont puisé parfois sans discrétion dans le répertoire des créations de Rogier de la Pasture et de Martin Schongauer. Mais cet art populaire n'est pas sans saveur, même quand il paraît de seconde main. Après l'Exposition organisée en 1921 par la Société Artistique de Zurich, la mémorable Exposition qui a eu lieu à Paris, au Jeu de Paume, en 1924, a démontré l'existence d'un art spécifiquement suisse, dont on peut suivre l'évolution depuis Conrad Witz jusqu'à Ferdinand Hodler.

C'est à M. Paul Ganz que revient le mérite d'avoir tiré de ces révélations la conclusion qui s'impose. Il analyse méthodiquement la formation de cet art suisse, qui, situé au point de croisement des influences latines et germaniques, fécondé tour à tour par l'art allemand et par l'art français, se manifeste sous des aspects différents à Constance et à Bâle, sièges des grands Conciles œcuméniques du XV^e^ siècle, à Zurich ou à Berne.

Chez les plus grands artistes suisses, chez Conrad Witz et Nicolas-Manuel Deutsch, comme de nos jours chez Hodler, on saisit ce mélange de tradition française et d'esprit germanique qui est la marque propre de l'art helvétique. Le père de Conrad Witz figure en 1424 sous le nom de Hance de Constance parmi les peintres travaillant à Dijon pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon et lui-même fut amené à Genève par le cardinal François de Mies. Le maître bernois Nicolas-Manuel Deutsch, qui signe fièrement du poignard suisse sous ses initiales entrelacées avait du sang roman dans les veines et associa dans une heureuse harmonie les dons des deux races.

Grâce aux recherches de M. Paul Ganz, on ne pourra plus contester désormais le caractère *national* de l'art suisse.

LOUIS RÉAU

Paul Ganz. — **L'Œuvre d'un Amateur d'art. La Collection de M. F. Engel-Gros.** Catalogue raisonné, avec la collaboration de MM. Raymond Koechlin, G. Migeon, A. Baur, Ed. Bovy, Rod. Burckhardt, Ch. Buttin, Loys Deltheil, Joseph Destrée, J. Gantner, A. de Hevesy, Emile Mayor. Éditions d'art Boissonnas, Genève ; Éditions Jean Budy et C^o^, Paris. 2 vol., gr. in-8, s. d.

La collection que M. F. Engel-Gros avait formée de longues années durant et qu'il avait installée en son château de Ripaille, a été dispersée, après la mort de ce grand amateur, entre 1921 et 1923. Chacune des ventes spéciales qui furent faites avait été l'objet, de la part des experts, d'un catalogue richement illustré, mais le caractère scientifique faisait défaut à ces publications de circonstance ; aussi Mme Paravicini, fille de M. Engel-Gros et héritière de ses goûts, se décida-t-elle à reprendre l'œuvre entièrement, et elle confia à M. Paul Ganz le soin de faire sur cette admirable collection le livre qui convenait.

Cependant la collection était si variée que l'auteur, pour érudit qu'il soit, comprit vite qu'il ne viendrait pas seul à bout de la tâche ; se réservant seulement ce qui avait trait aux peintures et aux dessins, il groupa donc des spécialistes qui se partagèrent les diverses séries, chacun rédigeant son chapitre suivant un plan commun. Ce plan est très heureux ; après une introduction générale sur la formation de la collection, chaque série est étudiée séparément, une notice préliminaire en disant l'importance et une description objet par objet suivant, avec tout l'appareil critique nécessaire.

C'est à ce catalogue qu'est consacré le premier volume, tandis que le second comprend les planches au nombre de 153. Quelques-unes des plus belles œuvres que nous ont transmises l'Orient musulman, le Moyen Age et la Renaissance se retrouvent là, morceaux célèbres aujourd'hui, tel le merveilleux petit portrait d'Holbein que M. Ganz croit être celui de Luc Horebout ; des faïences de Rhagès de qualité incomparable ; la plaque d'émail limousin au nom de Gui de Mevios, datée de 1306, qui, grâce au don généreux des enfants de M. Engel, fait aujourd'hui au Louvre l'ornement de la galerie d'Apollon ; une tapisserie suisse, la plus belle sans doute qu'on connaisse, et qui a trouvé sa place au Musée de Bâle ; une rarissime coupe de Saint-Porchaire. Il faudrait en citer bien d'autres et noter les substantiels commentaires qui en accompagnent les reproductions ; disons seulement que celles-là, tant en noir qu'en couleurs, sont excellentes et d'une fidélité parfaite. L'ouvrage est remarquablement édité, avec un luxe bien rare dans les publications scientifiques, mais un luxe de bon goût : M. Engel-Gros, bibliophile éminent, aurait aimé un tel livre.

R. K.

Celestino López y Martinez. — **Juan de Valdés Leal.** Estudio, Sevilla, Sobrino de Izquierdo, 1922. In-8°, 48 p.

La présente étude a été publiée à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Valdés Leal et de l'exposition « Valdés Leal y arte retrospectiva » organisée à Séville en mai 1922, pour commémorer cet événement. Plusieurs années auparavant, la présentation nouvelle des œuvres importantes du maître que possède le Musée de Séville, dans l'ancien réfectoire de l'ex-couvent de la Merced, lors de la réorganisation de la galerie sévillane en 1901, avait inspiré à M. L. M. le sujet de sa thèse de doctorat : ***Valdés Leal y sus discipulos*** (Sevilla, 1907). Depuis la publication de ce travail, le premier qui ait été consacré spécialement à l'original et puissant artiste, ont paru en Espagne, sur le même sujet, un essai critique par Aureliano de Beruete y Moret (***Valdés Leal***, Madrid, 1911) et la monographie, bourrée de documents, abondamment illustrée, due au savant archiviste de Séville, D. José Gestoso y Pérez (***Biografia del pintor Sevillano Juan de Valdés Leal***, Sevilla, 1917). La mince plaquette de M. L. M. n'est guère qu'une rapide vue d'ensemble sur la vie et la personnalité du peintre et le caractère de son œuvre, avec quelques développements sur des points de détail et la citation de quelques documents. L'auteur se donne bien de la peine pour démontrer — ce dont pour notre part nous n'avions jamais douté — que Valdés Leal dérive surtout d'Herrera le Vieux et qu'il n'y a entre lui et Herrera le Jeune que les affinités naturelles entre deux peintres nés dans la même ville, la même année et dont l'éducation artistique s'est faite dans le même milieu. Distinguant avec raison les deux manières, la manière « douce » et la manière « triste » de Valdés Leal, M. L. M. s'arrête un moment en terminant devant les

trois chefs-d'œuvre du maître que conserve la chapelle de la Hermandad de la Caridad de Séville, les deux célèbres pages qu'il intitule les *Hiéroglyphes des Fins dernières de l'Homme*, exécutées en 1672, ces deux tableaux dont A. de Beruete y Moret a dit si justement « qu'aucun peintre dans aucun pays n'a représenté rien de plus désolant, ni de plus macabre », et le portrait du fameux Miguel Mañara, dont la date doit être lue 1687 et non 1657 comme elle apparaît actuellement par suite d'une fâcheuse restauration. En plus des quelques mises au point et autres corrections de ce genre qu'il présente, le travail de M. L. M. contient une précieuse bibliographie, qui manquait à l'ouvrage si copieux cependant de D. José Gestoso, mais où nous regrettons de ne pas voir cité le volume de Paul Lafond (*Juan de Valdés Leal*. Paris, s. d. [vers 1914]) non négligeable cependant et le seul publié en France sur le curieux et génial peintre de Séville.

MARCEL NICOLLE

La Coleccion Lazaro, 1re partie. In-4, 495 p., 520 repr., Madrid, 1926.

En attendant la publication annoncée d'une série de catalogues consacrés aux différentes sections — on serait presque tenté d'écrire : aux différents *départements* — de la collection Lazaro : Peintures, Manuscrits à miniatures, Reliures, Mobilier, Orfèvrerie, cet album où sont reproduites, dans un ordre un peu dispersé, plus de 500 pièces de tout genre ne sera pas seulement un agréable memento pour les rares privilégiés qui ont visité le Palais-Musée du Parque Florido, mais un précieux corpus pour les archéologues et les historiens de l'art.

La richesse et la variété de cette collection madrilène, qu'on ne semble pas apprécier en Espagne à sa juste valeur, confondent l'imagination. L'avisé collectionneur a recueilli en quarante années de recherches patientes et souvent heureuses un prodigieux butin qui complète ou même surpasse à certains égards les séries correspondantes du Musée du Prado. L'art français ne tient qu'une place secondaire dans ce merveilleux ensemble : il y est représenté cependant par des émaux limousins, des diptyques en ivoire de la plus belle qualité, des manuscrits à miniatures de provenance illustre, quelques beaux objets de style Empire offerts par Napoléon au roi Charles IV.

On ne saurait trop féliciter et trop remercier D. José Lazaro d'avoir entrepris la publication de ce répertoire où les savants et les amateurs de toutes les spécialités feront une ample récolte. L. R.

August L. Mayer. — **La Pintura Espanola.** (Coleccion Labor). In-8°, 238 p., 72 pl. Barcelona, 1926.

M. A. L. Mayer, le savant conservateur de la Pinacothèque de Munich, qui est sans doute depuis la mort du regretté Emile Bertaux, le spécialiste le mieux informé de l'histoire de l'art espagnol, s'est efforcé de condenser sous forme de manuel la somme de nos connaissances actuelles sur l'évolution de la peinture au sud des Pyrénées. Son exposé est forcément un peu sec et schématique, mais riche de faits scrupuleusement contrôlés. C'est un guide sûr pour l'étudiant qui désire s'orienter dans un domaine encore mal exploré et en prendre une vue d'ensemble depuis les premiers balbutiements des fresquistes catalans du XIIe siècle jusqu'au cubisme de Pablo Picasso. L. R.

Hector Lefuel. — **François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter, ébéniste de Napoléon Ier et de Louis XVIII.** In-4°, 161 p., 24 pl. Editions Albert Morancé, Paris, 1926.

Cet ouvrage qui fait suite à la belle étude du même auteur sur *Georges Jacob*, le fondateur de cette dynastie d'ébénistes, est une importante contribution à l'histoire de l'art décoratif du Premier Empire. Nul n'était mieux qualifié pour l'écrire que M. Hector Lefuel qui joint à un goût très fin et à une connaissance approfondie de l'époque

napoléonienne le privilège d'être le descendant du grand décorateur dont il reconstitue l'œuvre immense. Sa documentation s'en est trouvée singulièrement facilitée puisqu'il a pu puiser dans ses propres archives de famille et emprunter les principaux éléments de l'illustration aux admirables aquarelles de Percier qui font partie de sa collection. Souhaitons que ce livre riche en documents inédits provoque un courant de recherches vers l'art napoléonien, trop sacrifié jusqu'à présent à l'art du XVIIIe siècle. L. R.

Hector Lefuel. — **Boutiques parisiennes du Premier Empire** (Documents d'Architecture). Album in-4 de 32 pl. en couleurs et 12 p. de texte, éditions Albert Morancé, Paris, 1926.

Ce charmant album reproduit un choix de gravures coloriées à la main qui parurent à l'époque du Premier Empire et de la Restauration sous le titre de *Collection des maisons de commerce de Paris* et qui étaient devenues d'une extrême rareté. Il faut féliciter M. Hector Lefuel, l'érudit historien de la dynastie des *Jacob*, d'avoir réédité avec un goût parfait ces documents qui résument à merveille, comme il le dit dans sa notice, l'esthétique du Premier Empire avec son goût de la somptuosité et de la stylisation. Il y a là un enseignement non seulement pour les archéologues, mais pour nos décorateurs modernes. L. R.

Pierre Goujon. — Paris, Presses universitaires de France, 1925. In-12, XX-388 p.

Pierre Goujon, qui a donné héroïquement sa vie pour la patrie le 25 août 1914, mérite l'hommage que lui a rendu M. Millerand dans l'éloquente préface de ce recueil : « être exquis, serviteur courageux et clairvoyant de la République et de la France ». Si son dilettantisme ou son scrupule de perfection l'ont trop écarté des luttes du prétoire et du Parlement auxquelles il paraissait apte et destiné, il a laissé, en même temps que d'excellentes pages de politique et un *éloge* classique de Jules Ferry, des articles de critique artistique remarquables, où s'atteste (comme dans sa collection de tableaux) un goût rare et hardi, en même temps qu'un style de fin lettré, style expressif et délicatement nuancé. Outre une étude de *Corot peintre de figures*, je pense surtout aux *Salons de* 1909 qui ont paru dans notre *Gazette* et qu'on aimera à feuilleter à nouveau dans le volume où une main pieuse les a recueillis, en oubliant malheureusement d'en indiquer la provenance.

T. R.

Raymond Régamey. — **Géricault.** (Maîtres de l'art moderne.) In-8°, 63 p., 40 pl. Paris, Rieder, 1926.

Parmi les monographies d'artistes dont s'enrichit régulièrement la collection Rieder, l'une des plus attachantes et des plus substantielles est certainement celle que M. R. Régamey vient de consacrer à *Géricault*. Elle sera d'autant plus la bienvenue que les grands ouvrages annoncés en France et en Allemagne n'ont pas encore paru. L'auteur a su condenser dans le petit nombre de pages dont il disposait une information très riche ; il a réussi à dégager avec beaucoup de netteté et de relief les principaux traits du génie de Géricault, qui est avant tout un *peintre-sculpteur*, apparenté à Daumier plus encore qu'aux Romantiques, dont il est généralement considéré comme le précurseur.

L. R.

L'Administrateur-Gérant : Ch. Petit.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VANOEST, ÉDITEUR

3 et 5, Rue du Petit-Pont
PARIS (V^e^)

R. C. Seine 29.023

4, Place du Musée
BRUXELLES

VIENT DE PARAITRE :

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE DE PORTRAIT EN FRANCE

AU XVI^e^ SIÈCLE

PAR Louis DIMIER

Agrégé de l'Université et Docteur ès-Lettres

Cet ouvrage dont la publication, entreprise en 1923, vient d'être terminée, comprend les trois volumes suivants :

TOME I. — *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e^ siècle.*

TOME II. — *Catalogue raisonné et critique des originaux, classés par artistes, avec une monographie de chaque maître.*

TOME III. — *Recensement des « recueils de seconde main » et des « galeries historiques ». Partie iconographique. Index. Tables.*

Ce travail auquel l'auteur, qui s'est spécialisé dans l'art français du XVI^e^ siècle, a consacré plus de vingt années de recherches et d'études, sera précieux autant pour l'histoire de l'art que pour l'iconographie en France au XVI^e^ siècle. L'ouvrage forme trois beaux volumes in-8 jésus (19 × 28 cm.) comprenant au total plus de 1000 pages de texte et 56 planches hors texte en héliotypie en deux teintes, reproduisant 135 portraits peints et dessinés, dont beaucoup sont reproduits ici pour la première fois.

PRIX DE L'OUVRAGE COMPLET : **360** francs.

POUR L'ÉTRANGER : £ **2.10.0** ; — dollars **12** ; — francs suisses **60** ;
florins **30** ; — pesetas **85.50.**

**

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VANOEST, ÉDITEUR
3 et 5, Rue du Petit-Pont — PARIS (V^e^) — R. C. Seine 29.023
4, Place du Musée — BRUXELLES

VIENT DE PARAITRE :

LA MINIATURE BYZANTINE

PAR J. EBERSOLT

DOCTEUR ÈS-LETTRES

La miniature byzantine est une branche importante de l'art qui s'est développé dans le cadre du monde antique et oriental. Du IV^e^ au XV^e^ siècle, les miniaturistes grecs ont produit une série presque ininterrompue de peintures, dont le rayonnement s'explique non seulement par une abondante production, mais aussi par la valeur artistique des œuvres qui nous sont parvenues.

L'ouvrage que nous annonçons ici donne pour la première fois, de façon approfondie, l'histoire de la miniature byzantine, ses origines, son évolution, ses attaches et son rayonnement.

L'ouvrage forme un beau volume in-4 jésus (26,5×36 cm.) de 128 pages de texte, illustré de 72 planches hors texte en héliotypie, reproduisant 140 miniatures choisies parmi les plus belles et les plus représentatives (sujets à figures et miniatures ornementales).

PRIX. . . . . **480** francs.

POUR L'ÉTRANGER : **£ 3.6.8** ; — **16** dollars ; — **80** francs suisses ; **40** florins ; — **114** pesetas.

VOLUMES PARUS DANS LA MÊME SÉRIE :

La Miniature Française du XIII^e^ au XV^e^ siècle, par HENRY MARTIN. — Un volume in-4 jésus (26,5×36 c.m.). 104 planches hors texte.

La Miniature Flamande au temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530), par le Comte PAUL DURRIEU, membre de l'Institut. — Un volume in-4 jésus (26,5×36 cm.), 103 planches hors texte. *En réimpression.*

La Miniature Italienne du X^e^ au XVI^e^ siècle, par PAOLO D'ANCONA. — Un volume in-4 jésus (26,5×36 c.m.), 97 planches hors texte. *Épuisé.*

La Miniature Anglaise du X^e^ au XIII^e^ siècle, par ERIC G. MILLAR. — Un volume in-4 jésus (26,5×36 c.m.), 101 planches hors texte.

PRIX de chacun de ces volumes : **480** francs.

POUR L'ÉTRANGER : **£ 3.6.8** ; — **16** dollars ; — **80** francs suisses ; **40** florins ; — **114** pesetas.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28 East 85 th Street, NEW-YORK

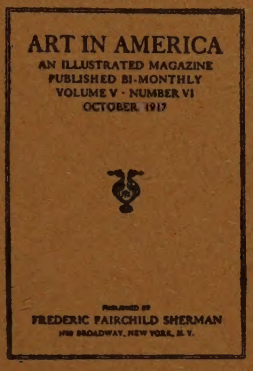
(États-Unis d'Amérique)

ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars. *Le numéro : 1 dollar.*

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par Bernhard Berenson

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par Bernhard Berenson

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. » *(New-York Times.)*

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
Alexander Wyant, par *Eliot Clark.*	20 »
Winslow Homer, par *Kenyon Cox.*	20 »
Homer Martin, par *Frank J. Mather, Jr.*	20 »
R. A. Blakelock: par *Elliott Daingerfield.*	15 »
Cinquante peintures de *Inness.*	25 »
Cinquante-huit peintures de *Martin.*	25 »
Soixante peintures de *Wyant.*	25 »
Albert P. Ryder, par *Frédéric Sherman.*	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par Frédéric F. Sherman

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par Frédéric F. Sherman

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. » *(Détroit Free Press.)*

Les dernières Années de Michel-Ange

par Wilhelm R. Valentiner

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. » *(New-York Times.*

Initiations

par Martin Birnbaum

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. » *(The Review.)*

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de

TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & Cie

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31 f. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris.

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::

par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET